Γιώργου Ν. Κάρτερ

προπαίδεια τηλεοράσεως

Γιώργου Ν. Κάρτερ

προπαίδεια τηλεοράσεως

ΟΙ ΑΝΑΤΥΠΩΤΙΚΕΣ ἐκδόσεις ποὺ προγραμματίζει ἡ Τ.Ε. εἶναι ἐλάχιστες καὶ καθωρισμένες. Γιατὶ ἡ Τ.Ε. λειτουργεῖ βασικὰ σὰν περιοδικό. Ὅταν μᾶς πρόσφερε, ὅμως, ὁ Γιῶργος Ν. Κάρτερ τὸ μελέτημά του «Ἡ Προπαίδεια τῆς Τηλεοράσεως», προβλέποντας τὴν ἐπιτυχία τῆς δημοσιεύσεώς του, ἀποφασίσαμε τότε τὴν ἔκδοσή του σ' ἕναν ἰδιαίτερο τόμο. «Ἡ Προπαίδεια τῆς Τηλεοράσεως», τυπώθηκε σὲ συνέχειες, στὰ τεύχη τῆς Τ.Ε. 75 - 89. «Ἡ συνεργασία μας μὲ τὸν Γ. Κάρτερ — εἴχαμε γράψει ἀρχίζοντας τὴ δημοσίευση αὐτῆς τῆς ἐργασίας — δὲν πρέπει νὰ περάση σὰν ἕνα ἁπλὸ γεγονός. Καὶ τοῦτο γιατὶ πρόκειται γιὰ ἕνα σημαντικὸ κεφάλαιο ποὺ ἀποκτᾶ τὸ περιοδικό μας καὶ ποὺ γι' αὐτὸ αἰσθανόμεθα ἰδιαίτερη χαρὰ καὶ ὑπερηφάνεια». Ἡ δημοσίευση τῆς μελέτης, εἶχε πράγματι τὴν ἀναμενόμενη ἀπήχηση. Πολλοὶ ἀπὸ τοὺς ἀναγνῶστες μας μᾶς ἔγραψαν κολακευτικότατες κρίσεις γιὰ τὴ σειρὰ τῶν σημειωμάτων αὐτῶν τοῦ Γ. Κάρτερ, ποὺ διαφωτίζουν, διερευνοῦν καὶ ἐκλαϊκεύουν τὰ πιὸ ἐνδιαφέροντα θέματα τῆς θεωρητικῆς καὶ τῆς πρακτικῆς τῆς Τηλεοράσεως. Καὶ δὲν μποροῦσε νὰ συνέβαινε διαφορετικά. Ὁ Γ. Κάρτερ εἶναι ὁ πρῶτος στὴ χώρα μας «εἰδικός»... Τὰ τηλεορατικά του μελετήματα,

χρονολογοῦνται ἀπὸ τὸ 1958. Τὸ 1959 σπουδάζει Τηλεόραση στὰ στούντιο τῆς Βιέννης καὶ τὸ 1960, μὲ ἰταλικὴ ὑποτροφία, στὴ RAI. Τὸν ἑπόμενο χρόνο συμμετέχει σὲ δύο διεθνῆ Συνέδρια, σχετικὰ μὲ τὶς σχολικὲς καὶ τὶς λογοτεχνικὲς ἐκπομπές. Τὸ 1961, ἐπίσης, ἐργάζεται στὸν πρῶτο πειραματικὸ τηλεορατικὸ σταθμὸ τῆς Δ.Ε.Κ. στὴ Θεσσαλονίκη. Τὸ 1962 κυκλοφορεῖ κι' ὅλας τὸ βιβλίο του «Γνωριμία μὲ τὴν Τηλεόραση», ποὺ «ἀποτελεῖ — κατὰ τὸ B.B.C. — μιὰν ἐντυπωσιακὴ ἀρχὴ στὴν ἑλληνικὴ βιβλιογραφία τῆς τηλεοράσεως. Τὰ κεφάλαιά του, παρουσιάζουν ἐπιστημονικὴ ἀκρίβεια καὶ συνέπεια». Ὁ Γ. Κάρτερ ἐργάζεται ἀπὸ τὸ 1949 στὸ Ε.Ι.Ρ.Τ. καὶ μὲ τὴν ἔναρξη τῆς λειτουργίας τῆς Ἑλληνικῆς Τηλεοράσεως εἶναι ἀπὸ τὰ βασικά της στελέχη. Ὁ ἴδιος ὅμως πιστεύει (τὸ εἶπε σὲ μιὰ πρόσφατη συνέντευξή του στὸ περιοδικὸ «Ραδιοτηλεόραση» — 24.11.74) ὅτι ἡ Ἑλληνικὴ τηλεόραση «ἀκόμα δὲν ἐνηλικιώθηκε»... Τὸ 1966 ὁ Γ. Κάρτερ ἐκδίδει ἕναν τόμο μὲ δοκίμια γιὰ τὴν τηλεόραση («ἕνα λαμπρὸ βιβλίο», τὸ χαρακτηρίζει ὁ κριτικὸς τοῦ ἰταλικοῦ περιοδικοῦ «Τσίνεμα ντ' ὄτζι») καὶ τὴ μελέτη του «Εἰσαγωγὴ στὴν Τηλεόραση». Παράλληλα δίνει διαλέξεις, δημοσιεύει σχετικὰ ἄρθρα στὰ πιὸ ἔγκυρα ἔντυπα, γράφει κριτικὴ τηλεοράσεως καὶ διδάσκει τηλεόραση σ' ἐπαγγελματικὴ Σχολή. Ἕνα ἀπὸ τὰ βιβλία του ἀποτελεῖ θέμα στὸ Διεθνὲς Σεμινάριο τοῦ Πανεπιστημιακοῦ Κέντρου Κοινωνιολογικῶν σπουδῶν τῆς Ρώμης, τὸ 1967. Τὸ 1971 καὶ τὸ 1972 ὀργανώνει καὶ διευθύνει τὰ τηλεορατικὰ προγράμματα τοῦ Σταθμοῦ τοῦ Ο.Τ.Ε. στὴ Διεθνῆ Ἔκθεση Θεσσαλονίκης. Τώρα εἶναι Προϊστάμενος τῆς Ὑπηρεσίας Προγράμματος Τηλεοράσεως τοῦ Ε.Ι.Ρ.Τ. Ἀλλὰ ὁ Γιῶργος Κάρτερ δὲν εἶναι μόνον ὁ «εἰδικός»... Ἔχει ἐμφανισθῆ στὰ Γράμματα ἀπὸ τὸ 1945. Ἔγραψε ἑπτὰ ποιητικὲς συλλογές, ἕναν τόμο ταξιδιωτικῶν ἐντυπώσεων, σπούδασε ζωγραφική, θέατρο καὶ ἀσχολήθηκε πέντε χρόνια μὲ τὴν θατρικὴ κριτική. Εἶναι μέλος τῆς Ἐθνικῆς Ἑταιρίας Ἑλλήνων Λογοτεχνῶν, τῆς COMES καὶ τῆς Ἑνώσεως Θεατρικῶν Κριτικῶν. Ἀναφέρεται, ἐξ ἄλλου, στὴν Ἐγκυκλοπαίδεια Πάπυρος - Λαρούς, στὴ Νέα Ἑλληνικὴ Ἐγκυκλοπαίδεια καὶ στὴ Μεγάλη Ἐγκυκλοπαίδεια τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας.

Γι' αὐτά, λοιπόν, τούτη ἡ ἔκδοση τῆς Τ.Ε. μὲ τὴν «Προπαίδεια τῆς Τηλεοράσεως» τοῦ Γιώργου Ν. Κάρτερ, πιστεύουμε πὼς εἶναι μιὰ ξεχωριστὴ προσφορὰ τοῦ περιοδικοῦ μας στὴν Ἑλληνικὴ βιβλιογραφία τῆς Τηλεοράσεως.

Ἡ «ΤΕΧΝΙΚΗ ΕΚΛΟΓΗ»

προπαίδεια τηλεοράσεως

προπαίδεια τηλεοράσεως

ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ, είναι ή λέξη πού έπεκράτησε στήν έλληνική γλώσσα καί στήν τεχνική όρολογία καί πού σημαίνει μετάδοση ήχητικών κινουμένων είκόνων σέ μακρυνές άποστάσεις μέ ήλεκτρικά μέσα.

Τίς έκπομπές τής τηλεοράσεως έκμεταλλεύονται ειδικοί όργανισμοί, προσφέροντας στό κοινό προγράμματα ψυχαγωγικά, ένημερωτικά, μορφωτικά, έκπαιδευτικά κλπ.

Ή τηλεόραση, μεταξύ τών μέσων μαζικής έπικοινωνίας (τόν τύπο, τό ραδιόφωνο, τόν κινηματογράφο), θεωρεΐται σάν τό πιό άποτελεσματικό, λόγω τών δυνατοτήτων της καί τής εύρύτατης καί συνεχώς αύξανομένης διαδόσεώς της.

Ή άντίστοιχη ξένη λέξη, στ' άγγλικά καί γαλλικά, **television**, (ίταλ. **televisione**, γερμ. **fernsehen**), πού προέρχεται άπό τήν έλληνική λέξη τήλε καί τή λατινική **vision**, καθιερώθηκε έπίσημα τό 1947, κατά τή διάρκεια τής Παγκόσμιας Συνδιασκέψεως Ραδιοεπικοινωνιών στό 'Ατλάντικ Σίτυ. Πρίν άπό τό 1947, ή τηλεόραση είχε τήν όνομασία **Radiovision** (Ραδιόραση).

Μέ τήν ίδια λέξη νοειται, έπίσης, καί ή συσκευή λήψεως τηλεοπτικών έκπομπών.

Ή άνάλυση τής είκόνας

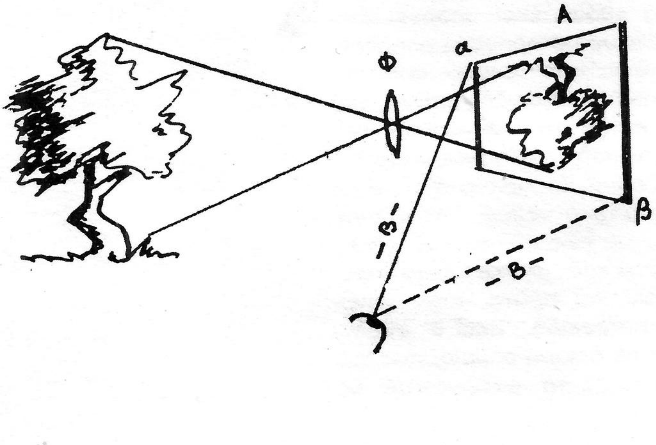
ΤΗΝ ίδέα τής τηλεοράσεως τήν έδωσε σέ μερικούς έπιστήμονες ό μηχανισμός τού άνθρώπινου ματιού. Ξέρουμε ότι γιά νά δούμε ένα άντικείμενο, πρέπει τό άντικείμενο αύτό νά φωτίζεται. Τό φώς πού πέφτει πάνω του άντανακλάται στά μάτια μας καί μέ τήν άντανάκλαση έρχεται μαζί καί ή είκόνα τού άντικειμένου. Αύτό δέν σημαίνει, όμως, πώς είδαμε κιόλας. Γιά νά κατανοηθή ή είκόνα τού άντικειμένου, πρέπει νά φθάση ώς τόν έγκέφαλο καί γιά νά φθάση έκεί ύπάρχει ένα «δίκτυο μεταδόσεως πληροφοριών», πού άρχίζει άπό τόν άμφιβληστροειδή χιτώνα τού ματιού καί καταλήγει στό κέντρο τής όράσεως στόν έγκέφαλο. Τό δίκτυο αύτό είναι τό όπτικό νεύρο. "Ας έξηγήσουμε πώς λειτουργεί: Ή είκόνα τού άντικειμένου προβάλλεται πρώτα στόν άμφιβληστροειδή. 'Εκεί θ' άναλυθή σέ άπειρα σημεία, πού τού καθενός τή φωτεινότητα θά

μεταδώση στὸν ἐγκέφαλο κάθε μιὰ ἀπὸ τὰ ἑκατομμύρια τὶς εὐαίσθητες στὸ φῶς, ὀπτικὲς ἶνες, ἀπὸ τὶς ὁποῖες ἀποτελεῖται τὸ ὀπτικὸ νεῦρο. Ὅλες οἱ ἶνες μαζὶ θὰ στείλουν στὸν ἐγκέφαλο τὶς πληροφορίες τους γιὰ ὁλόκληρη τὴν εἰκόνα ποὺ βλέπουμε. Στὸν ἐγκέφαλο γίνεται πάλι μιὰ πολύπλοκη ἐργασία ἐπανασυνθέσεως τῶν σημείων τῆς εἰκόνας, ὥστε νὰ ἔχουμε μιὰ πλήρη ἀντίληψη γι' αὐτήν.

Τοῦτο τὸ σύστημα ἀναλύσεως τῆς εἰκόνας σὲ σημεῖα καὶ τῆς ἀνασυντάξεώς τους σὲ κανονικὴ πάλι σειρά, χρησιμοποιεῖ μὲ κάποιες βέβαια διαφορὲς καὶ ἡ τεχνικὴ τῆς τηλεοράσεως.

Τὸ μάτι μας τὸ ἀντικαθιστᾶ στὴν τηλεόραση ἡ μηχανὴ λήψεως, ἡ «κάμερα», καθὼς τὴν ὀνομάζουν σὲ ὅλο τὸν κόσμο. Εἴπαμε ὅτι — ὅπως καὶ στὸ μηχανισμὸ τοῦ ματιοῦ μας — ἡ εἰκόνα πρέπει πρῶτα νὰ ἀναλυθῆ σὲ σημεῖα. Τί γίνεται, λοιπόν; Μὲ τὸν φακὸ τῆς κάμερας, τὴν προβάλλουμε (τὸ εἴδωλό της) σὲ μιὰ μικρὴ πλάκα, ποὺ ὑπάρχει στὸ ἐσωτερικὸ τῆς εἰκονοληπτικῆς μηχανῆς καὶ ποὺ εἶναι ἐπιστρωμένη μὲ σταγονίδια ἀργύρου καὶ καισίου. Αὐτὰ τὰ περίεργα σταγονίδια ἔχουν τὴν ἰδιότητα νὰ μεταβάλλουν τὴν ἔνταση τοῦ ἠλεκτρικοῦ ρεύματος ποὺ περνάει ἀπ' αὐτά, ἀνάλογα μὲ τὸ φῶς ποὺ πέφτει πάνω τους. Πέφτει πάνω τους πολὺ φῶς; Δίνουν δυνατὸ ρεῦμα. Λιγώτερο φῶς; Ἀνάλογο ρεῦμα. Αὐτὴ ἡ πλάκα, στὴν γλῶσσα τῶν τεχνικῶν, λέγεται «μωσαϊκὸ» καὶ τὰ σταγονίδια «φωτοκύτταρα».

Ἂν τὸ μωσαϊκὸ τώρα εἶναι στρωμένο π.χ. μὲ 3.000.000 φωτοκύτταρα, τὸ εἴδωλο τοῦ δέντρου τοῦ σχεδίου 1, ἔτσι ὅπως προβάλλεται πάνω στὴν πλάκα, θ' ἀναλυθῆ βεβαίως, σὲ 3.000.000 σημεῖα, ὅσα εἶναι, δηλαδή, καὶ τὰ φωτοπαθῆ σταγονίδια, τὰ φωτοκύτταρα. Γιὰ νὰ λειτουργήση, ὅμως, τὸ κάθε φωτοκύτταρο (γιὰ νὰ μετατρέψη τὸ ἠλεκτρικὸ ρεῦμα ἀνάλογα μὲ τὸ φῶς ποὺ δέχεται) χρειάζεται νὰ γίνη καὶ μιὰ ἄλλη ἐργασία. Πρέπει νὰ πέση ἐπάνω του καὶ μιὰ ἠλεκτρονικὴ ἀκτίνα. Στὸ σχέδιο εἶναι ἡ εὐθεία Β. Ὅλα τὰ φωτοκύτταρα θὰ λειτουργήσουν, ὅπως εἶναι εὐνόητο, ἅμα αὐτὴ ἡ ἀκτίνα περάση πάνω ἀπὸ ὁλόκληρο τὸ μωσαϊκό. Καὶ πράγματι, καλύπτει ὁλόκληρη τὴν ἐπιφάνειά του, διατρέχοντάς την, σὰν ἀστραπὴ γρήγορα, μὲ πυκνὲς ὁριζόντιες κινήσεις, ἀπὸ τὴ μιά του ἄκρη ἐπάνω, ὡς τὴν ἄλλη ἄκρη κάτω. Ἀπὸ τὸ σημεῖο — α — δηλαδή, τοῦ σχεδίου, ὡς τὸ σημεῖο — β —. Ἀμέσως ὕστερα, ἐπιστρέφει στὴν ἀρχὴ πάλι καὶ κάνει συνέχεια αὐτὸ τὸ «σάρωμα» (ἔτσι ἀκριβῶς τὸ λένε) 25 φορὲς κάθε δευτερόλεπτο. Αὐτὲς οἱ πυκνὲς ὁριζόντιες κινήσεις τῆς ἠλεκτρονικῆς δέσμης εἶναι ποὺ κάνουν νὰ λειτουργοῦν ὅπως εἴπαμε, τὰ φωτοκύτταρα τοῦ μωσαϊκοῦ, μετατρέποντας τὸ ἠλεκτρικὸ ρεῦμα ἀνάλογα μὲ τὸ φῶς ποὺ δέχονται. Αὐτὲς εἶναι καὶ ἡ αἰτία νὰ βλέπου-



με, ὅταν πλησιάσουμε κοντὰ στὴν ὀθόνη τοῦ δέκτη, τὴ μεταδιδόμενη εἰκόνα νὰ σχηματίζεται ὅ λ ο γραμμὲς - γραμμές. Γιατὶ ὅ,τι συμβαίνει πάνω στὸ μωσαϊκὸ (ποὺ βρίσκεται μέσα στὴν κάμερα) συμβαίνει κάτι ἀνάλογο καὶ στὴ συσκευή μας.

Ἡ ἐπανασύνθεση τῆς εἰκόνας

Ἂς δοῦμε τώρα μὲ ποιὰ τεχνικὴ γίνεται ἡ ἐπανασύνθεση τῆς εἰκόνας στὸ δέκτη: Ἡ εἰκόνα, ἢ μᾶλλον τὰ φωτεινὰ σημεῖα της, ποὺ φτάνουν ὡς αὐτὸν μὲ τὴ μορφὴ ἠλεκτρικοῦ ρεύματος, πρέπει νὰ ἀνασυντεθοῦν μὲ ἀκρίβεια τὸ ἕνα δίπλα στὸ ἄλλο γιὰ νὰ ξανασχηματίσουν τὴν εἰκόνα στὴν ὀθόνη. Μιὰ ἠλεκτρονικὴ δέσμη πάλι, ποὺ κινεῖται μὲ ἀπόλυτο συγχρονισμὸ καὶ ἀπόλυτα ἴδια μὲ τὴ δέσμη τοῦ μωσαϊκοῦ τῆς μηχανῆς τῆς λήψεως (γι' αὐτὸ τὸ λόγο μεταδίδονται μαζὶ μὲ τὴν εἰκόνα καὶ τὸν ἦχο καὶ ειδικοὶ «παλμοὶ συγχρονισμοῦ»), ἐπιφορτισμένη μὲ τὴ φωτεινότητα τῶν σημείων, «σαρώνει» τὸ πίσω μέρος τῆς γυάλινης ὀθόνης τοῦ δέκτη. Τὸ μέρος αὐτὸ τῆς ἐπιφανείας τῶν «ρευματικῶν κρούσεων», καθὼς λέγονται, εἶναι ἐπαλειμμένο μὲ μιὰ οὐσία φθορισμοῦ (μῖγμα διαφόρων ἑνώσεων τοῦ ψευδαργύρου), ποὺ ἔχει τὴν ἰδιότητα νὰ ἀναδίνη φῶς ἀνάλογο μὲ τὴν ποσότητα τῶν ἠλεκτρονίων ποὺ πέφτουν πάνω της.

Ἡ ἠλεκτρονικὴ ἀκτίνα, λοιπόν, διατρέχοντας τὴν ἐσωτερικὴ ἐπιφάνεια τῆς ὀθόνης ἀπὸ πάνω ὡς κάτω, μὲ πυκνές, ταχύτατες ὁριζόντιες κινήσεις (ὅπως ἡ ἄλλη δέσμη τοῦ εἰκονολήπτη τὸ μωσαϊκὸ) κάνει νὰ φωτοβολοῦν τὰ σημεῖα τοῦ ἀντικειμένου ποὺ «βλέπει» ὁ φακὸς τῆς κάμερας. Ἔτσι, ἡ εἰκόνα αὐτὴ τοῦ ἀντικειμένου, φαίνεται ξανὰ συνθεμένη στὸ γαλακτῶδες καὶ διαφανὲς στὸ φῶς κρύσταλλο τῆς συσκευῆς.

Ἡ σύνθεσή της γίνεται σημεῖο πρὸς σημεῖο, κατὰ τὴ σειρὰ ποὺ λειτουργοῦν ἕνα - ἕνα τὰ φωτοκύτταρα στὸ μωσαϊκὸ μὲ τὸ σάρωμα τὸ ὁποῖο κάνει, καθὼς εἴπαμε, πάνω σ' αὐτὸ ἡ ἠλεκτρονικὴ δέσμη. Ὁ θεατὴς τῆς τηλεοράσεως, βέβαια, δὲν ἀντιλαμβάνεται καθόλου τούτη τὴ λεπτομέρεια τῆς τεχνικῆς της. Βλέπει στὸ δέκτη του τὴν εἰκόνα ἑνιαία, σὰν ὅλα τὰ σημεῖα της νὰ προβάλλωνται τὴν ἴδια στιγμή.

Ἡ αἰτία ποὺ δὲν γίνεται ἀντιληπτὴ ἡ ἀνάλυση καὶ ὁ τρόπος ἐπανασυνθέσεως τῆς τηλεοπτικῆς εἰκόνας, εἶναι τὸ ἐλάττωμα ἐκεῖνο τοῦ ματιοῦ μας, τὸ ὁποῖο, ὅπως καὶ γιὰ τὸν κινηματογράφο, εἶναι καὶ γιὰ τὴν τηλεόραση τὸ κλειδὶ τῆς λειτουργίας τους: Ἡ ὅρασή μας διατηρεῖ τὴν ἐντύπωση ἑνὸς φωτεινοῦ ἀντικειμένου περίπου ἕνα δέκατο τοῦ δευτερολέπτου καὶ ἀφοῦ πάψη νὰ ὑπάρχη τὸ ἐρέθισμα. Τὸ φαινόμενο αὐτὸ ξέ-



Μιὰ τηλεοπτικὴ εἰκόνα σχηματισμένη μὲ 180 γραμμές, τὴν ἐποχὴ ποὺ ἡ τηλεόραση ἦταν ἀκόμη στὸ πειραματικό της στάδιο.



Ὁ καθηγητὴς Ζβορύκιν

ρουμε πὼς λέγεται «ὀπτικὴ ἀδράνεια» καὶ ἡ ἐντύπωση ποὺ παραμένει στὸ 0,1΄΄ «μετείκασμα». Ἔτσι, λοιπόν, ὁποιαδήποτε ἀλλαγὴ τοῦ ἀντικειμένου κι' ἂν μεσολαβήση στὸ διάστημα αὐτὸ τοῦ 0,1΄΄, τὸ μάτι μας δὲν θὰ τὴν ἀντιληφθῆ.

Στὴν ἰδιότητα τούτη τοῦ ματιοῦ μας στηρίζεται κι ὁ κινηματογράφος (γι' αὐτὸ καὶ δὲν καταλαβαίνουμε τὴν ἀλληλοδιαδοχὴ τῶν 24 εἰκόνων του, ποὺ γίνεται μέσα σ' ἕνα δευτερόλεπτο) καὶ ἡ τηλεόραση ποὺ τὴν ἐκμεταλλεύεται γιὰ τὴν ὀπτικὴ ἐπανασύνθεση τῶν σημείων τῆς κάθε εικονας καὶ τὴν ἀλληλοδιαδοχή, ἐπίσης, τῶν εἰκόνων της.

Στὴν τηλεόραση μεταδίδονται 25 πλήρεις εἰκόνες κάθε δευτερόλεπτο. Κι' ὅταν λέμε «πλήρη εἰκόνα» ἐννοοῦμε ὅτι ἡ ἠλεκτρονικὴ δέσμη ἔχει διατρέξει ὁλόκληρη τὴν ὀθόνη (καὶ φυσικὰ ἡ ἄλλη δέσμη τὸ μωσαϊκὸ στὴν κάμερα) μὲ 625 ὁριζόντιες κινήσεις, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὴν πάνω ἀριστερὴ γωνία της, ὡς τὴ διαγώνια ἀπέναντί της, κάτω δεξιά. Οἱ ὁριζόντιες κινήσεις τῆς δέσμης, εἶναι αὐτὲς οἱ ὁριζόντιες γραμμὲς ποὺ διακρίνουμε στὴν τηλεοπτικὴ εἰκόνα. Μὲ 625, ἑπομένως, ὁριζόντιες γραμμὲς κάθε 1)25 τοῦ δευτερολέπτου σχηματίζεται στὴν ὀθόνη μας μία πλήρης εἰκόνα.

Αὐτὲς οἱ 625 γραμμὲς εἶναι ἕνας καθωρισμένος ἀριθμός, ποὺ χρησιμοποιεῖ τὸ ἐπικρατέστερο σήμερα σύστημα λειτουργίας τῆς τηλεοράσεως. Καὶ τὸ σύστημα αὐτὸ τὸ δέχτηκαν ὅλοι οἱ 'Οργανισμοὶ Τηλεοράσεως στὴν Εὐρώπη, ποὺ ἄρχισαν τὴ μετάδοση τῶν προγραμμάτων τους μετὰ τὸν Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο· ἐνῶ, ἡ Τηλεόραση στὴν 'Αγγλία, ποὺ ἄρχισε τὸ 1936, δὲν λειτουργεῖ μὲ σύστημα 625, ἀλλὰ 405 γραμμῶν καὶ στὴ Γαλλία μὲ σύστημα 819 γραμμῶν. Στὴν 'Αμερικὴ ὑπάρχουν καὶ μερικὲς ἄλλες διαφορές. Ἡ ἀμερικανικὴ Τηλεόραση δὲν μεταδίνει 25 εἰκόνες στὸ δευτερόλεπτο, ἀλλὰ 30 καὶ ἡ εἰκόνα δὲν σχηματίζεται μὲ 625 ὁριζόντιες γραμμές, ἀλλὰ μὲ 525. 'Εν τούτοις, ὅλα αὐτὰ τὰ συστήματα πᾶνε σιγὰ - σιγὰ νὰ καταργηθοῦν καὶ νὰ μετατραποῦν στὸ στάνταρ τῶν 625 γραμμῶν.

'Εξ ἄλλου, ἂν ὑποθέσουμε ὅτι ἡ εἰκόνα ἀναλύεται σὲ 3.000.000 σημεῖα — τόσα εἶναι περίπου — θὰ πρέπει καὶ στὴν ὀθόνη μας νὰ γίνωνται τρία ἑκατομμύρια διαδοχικὲς «ρευματικὲς κρούσεις» κάθε 1)25 τοῦ δευτερολέπτου. 'Επειδή, ὅμως, ἡ ἀκτίνα τῆς ἠλεκτρονικῆς δέσμης ἔχει διάμετρο μεγαλύτερη ἀπὸ τὴ διάμετρο τοῦ κάθε φωτοκκυττάρου, λειτουργοῦν ὁμαδικὰ σχεδὸν δέκα - δέκα φωτοκύτταρα. 'Επομένως, στὸ δέκτη μας ἔχουμε (3.000.000 : 10) 300.000 ρευματικὲς κρούσεις κάθε φορὰ ποὺ ἡ δέσμη σαρώνει ὁλόκληρη τὴν ὀθόνη καὶ σχηματίζει μιὰ πλήρη εἰκόνα.

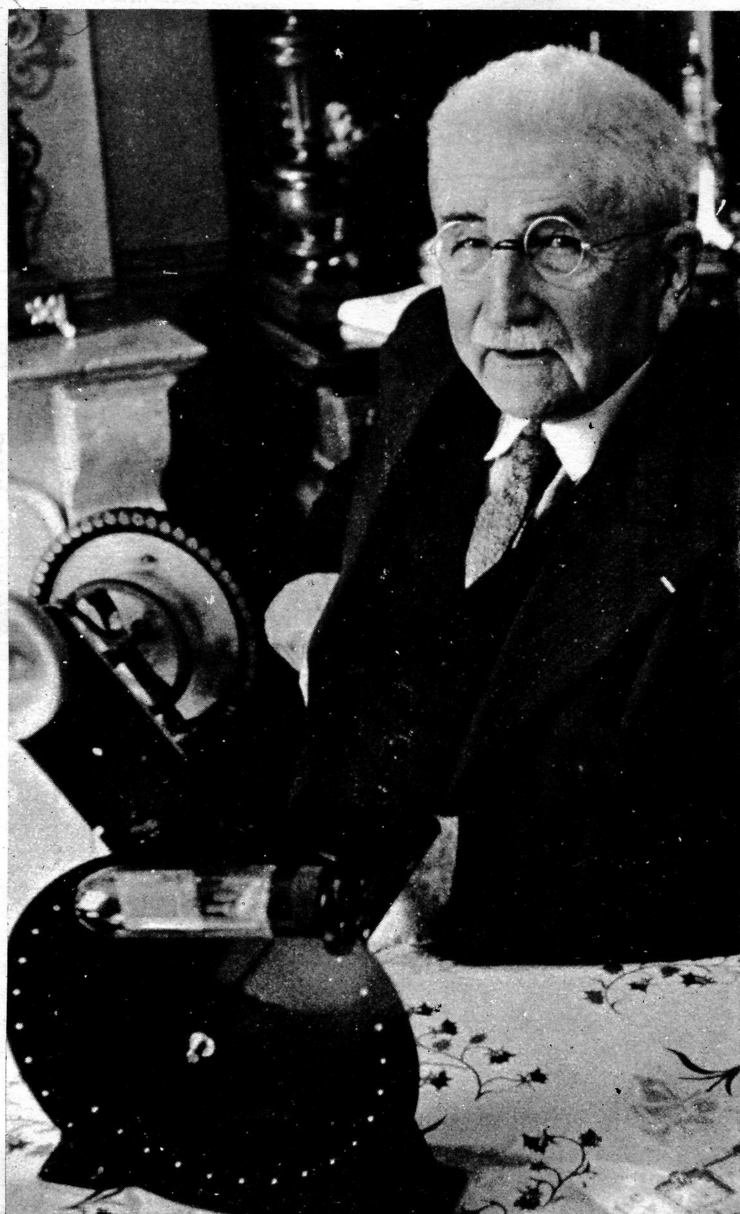
Τέσσερα ὀνόματα

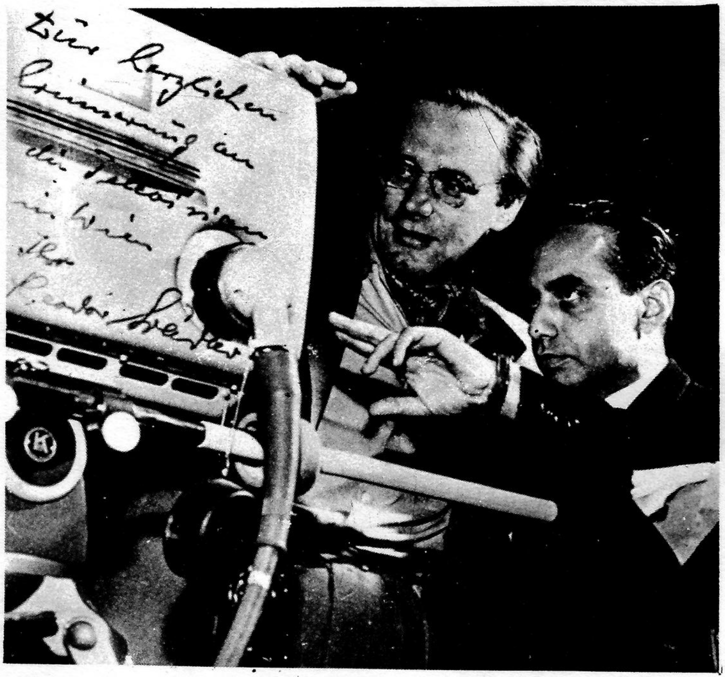
Μιλήσαμε ὡς τώρα γιὰ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο γίνεται ἡ ἀνάλυση τῆς τηλεοπτικῆς εἰκόνας μέσα στὴν κάμερα καὶ γιὰ τὸν τρόπο ποὺ γίνεται ἡ ἐπανασύνθεσή της στὸ δέκτη. Τὸ σύστημα αὐτὸ τῆς ἀναλύσεως σὲ σημεῖα μὲ τὸ μωσαϊκὸ καὶ τὴν ἠλεκτρονικὴ δέσμη, τὸ ἐπενόησε ὁ Ρωσοαμερικανὸς ἐπιστήμονας Βλαδίμηρος Κοσμᾶς Ζβορύκιν. Τὸ πρωτοπαρουσίασε τὸ 1923 καὶ μετὰ δέκα χρόνια ἄρχισε ἡ ἐμπορική του ἐκμετάλλευση.

Ὁ Ζβορύκιν, πού θεωρεῖται σήμερα σὰν «ὁ πατέρας τῆς τηλεοράσεως», γεννήθηκε τὸ 1869 στὸ Μούρομ τῆς Ρωσίας καὶ ἀπὸ τὸ 1919 ἐγκαταστάθηκε στὶς Η.Π.Α. Ἐκεῖ, στὰ ἐργαστήρια ἐρευνῶν ἐργάστηκε μὲ ἀληθινὸ πάθος γιὰ τὴν ἐπιστήμη του, μὲ ἀποτέλεσμα τὴν τόσο χρήσιμη γιὰ τὴν τηλεόραση ἐφεύρεσή του. Τὸ «εἰκονοσκόπιο» τοῦ Ζβορύκιν σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸν «εἰκοαναλυτὴ» τοῦ Ἀμερικανοῦ Φάρνσγουωρθ (1936), μᾶς ἔδωσε τελικὰ τὴν ἐπίτευξη τοῦ συστήματος «Ὀρθικὸν» (πού κατευθύνει τὴν ἠλεκτρονικὴ δέσμη κάθετα στὸ μωσαϊκό, σχηματίζοντας μαζί του ὀρθὴ γωνία — γι' αὐτὸ ὀνομάζεται καὶ «Ὀρθικόν»), πού χρησιμοποιεῖται στὴ σύγχρονη τεχνικὴ τῆς τηλεοράσεως.

Μὲ τὴν εὐκαιρία, ὅμως, τούτης τῆς μικρῆς ἱστορικῆς ἀναφορᾶς, δὲν θὰ πρέπει νὰ ξεχάσουμε καὶ τὸ ὄνομα ἑνὸς ἄλλου ἐπιστήμονα, πού πάνω στὴν ἰδέα του καὶ στὰ πειράματά του στηρίχτηκε κι ὁ Ζβορύκιν: Εἶναι τοῦ Γερμανοῦ Πάουλ Νίπκοφ. Ἡ ἀνάλυση τῆς εἰκόνας σημεῖο σὲ σημεῖο καὶ ἡ χρησιμοποίηση τοῦ φωτοκυττάρου, ἦταν δική του ἔμπνευση ἀπὸ τὸ 1884. Μόνον ἡ μέθοδος τῆς ἀναλύσεως, τῆς «διερευνήσεως» τῆς εἰκόνας διέφερε. Ἐκεῖ ἦταν ἠλεκτρομηχανική, ἐνῶ τοῦ Ζβορύκιν εἶναι ἠλεκτρονική. Εἶναι ἀρκετὰ δύσκολο, μὰ καὶ ἀνώφελο ἴσως — μιὰ καὶ σήμερα δὲν χρησιμοποιεῖται — νὰ περιγράψουμε τὸ σύστημα τοῦ Νίπκοφ, πού βασικὰ λειτουργοῦσε μ' ἕναν περιστρεφόμενο δίσκο πού εἶχε μιὰ σπειροειδῆ σειρὰ ἀπὸ τρύπες καὶ μ' ἕνα κομμάτι φωτοπαθοῦς σεληνίου. Κατόπιν ὁ Ἄγγλος Τζὼν Λότζυ Μπαίρντ ἐφεῦρε καὶ τὸν δέκτη αὐτῆς τῆς «πρωτόγονης» τηλεοράσεως, μὰ πού τὰ ἀποτελέσματά της δὲν ἦσαν καθόλου ἱκανοποιητικά. Ἡ καθαρότητα τῆς εἰκόνας ὑστεροῦσε ἀφάνταστα καὶ ἡ ἐμβέλειά της ἦταν πάρα πολὺ περιωρισμένη. Μολοντοῦτο, στὶς 22 Αὐγούστου τοῦ 1932, μὲ τὸ σύστημα Νίπκοφ - Μπαίρντ, τὸ B.B.C. ἐπιχειρεῖ τὴν πρώτη πειραματικὴ τηλεοπτική του ἐκπομπή.

Ἕνας ἀπὸ τοὺς πρωτεργάτες τῆς τηλεοράσεως, ὁ Γάλλος Α. Μπουντεμόν, κατασκεύασε τὸ 1931 ἕναν δικό του δέκτη, βασισμένο στὸν δίσκο τοῦ Νίπκοφ.





Ὁ Γιῶργο[illegible] [illegible]άρτερ στὰ στούντιο τῆς Τηλεοράσεως τῆς Βιέννης, μὲ τὸν [illegible]σημο σκηνοθέτη Τεοντὸρ Γκραϊντλερ (Πρέμιο Ἰτάλια).

Ἡ μετάδοση τῆς εἰκόνας

Ἀφοῦ μιλήσαμε γιὰ τὴν ἀνάλυση καὶ τὴν ἐπανασύνθεση τῆς τηλεοπτικῆς εἰκόνας, ἂς ποῦμε καὶ λίγα λόγια γιὰ τὸν τρόπο ποὺ μεταδίδεται ἡ εἰκόνα.

Καὶ πρῶτα ἀπ' ὅλα, θὰ πρέπει νὰ γνωρίζουμε ὅτι ἡ τηλεόραση δὲν μεταχειρίζεται ὅλα τὰ ἐρτζιανὰ (τὰ ἠλεκτρομαγνητικὰ) κύματα ποὺ μεταχειρίζεται ἡ ραδιοφωνία, παρὰ μόνο τὰ πολὺ μικρὰ καὶ ποὺ τὰ ὀνομάζουν «ὑπερβραχέα», μὲ μῆκος ἀπὸ 7 μέτρα περίπου ὡς 35 ἑκατοστά. Οἱ λόγοι ποὺ μᾶς ἀναγκάζουν νὰ χρησιμοποιήσουμε στὴν τηλεόραση τὰ ὑπερβραχέα, εἶναι τόσο τεχνικοί, ὥστε δὲν ἐνδιαφέρουν παρὰ τοὺς εἰδικούς. Ἐκεῖνο ὅμως ποὺ ἔχει ἐνδιαφέρον νὰ μάθουμε ἐμεῖς, εἶναι ὅτι οἱ ἰδιότητες τῶν ὑπερβραχέων εἶναι σχεδὸν ἴδιες μὲ τὶς ἰδιότητες τῶν κυμάτων τοῦ φωτός: Μεταδίδονται, δηλαδή, «εὐθυγράμμως». Αὐτὸ σημαίνει πὼς ἂν συναντήσουν κατὰ τὴ διάδοσή τους ἕνα φυσικὸ ἐμπόδιο — ἕνα βουνό, ἂς ποῦμε — σταματοῦν ἐκεῖ τὴν πορεία τους καὶ ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα ὑπάρχει «σκιά», ὅπως συμβαίνει μὲ τὶς ἀκτίνες τοῦ φωτός. Κι' ὅπως στὶς περιοχὲς τῆς σκιᾶς ὑπάρχει ἡμίφως καὶ ὄχι φῶς, ἔτσι καὶ στὶς περιοχὲς οἱ ὁποῖες βρίσκονται στὸ πίσω μέρος ἑνὸς ἐμποδίου ποὺ διέκοψε τὴ διάδοση τῶν κυμάτων τῆς τηλεοράσεως, ἡ λήψη, ἡ εἰκόνα, δὲν εἶναι διαυγής, δὲν εἶναι ἱκανοποιητική. Γιὰ τὸν πλήρη φωτισμὸ ἑνὸς ἀντικειμένου, δὲν πρέπει νὰ μεσολαβῆ τίποτα ἀνάμεσα στὸ ἀντικείμενο καὶ τὴν πηγὴ ποὺ τὸ φωτίζει, ἐκτός, βέβαια, ἂν μεταχειριστοῦμε καθρέφτες. Τὸ ἴδιο, λοιπόν, καὶ στὴν τηλεόραση. Γιὰ νὰ ἔχουμε καθαρὴ εἰκόνα, δὲν πρέπει νὰ παρεμβάλλεται κανένα ἐμπόδιο στὴ διάδοση τῶν τηλεοπτικῶν κυμάτων, ἀνάμεσα στὴν κεραία τοῦ πομποῦ ποὺ τὰ μεταδίδει καὶ στὴν κεραία τοῦ δέκτη. Πρέπει νὰ ὑπάρχη, ὅπως λένε, «ὀπτικὴ ἐπαφὴ» μεταξὺ τους.

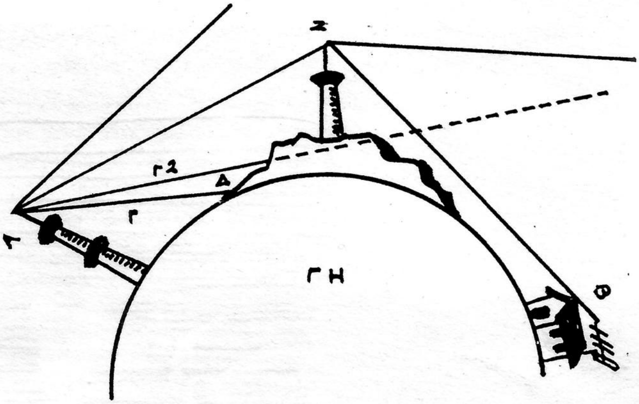
Ἀλλά, ἂς ὑποθέσουμε ὅτι σὲ μιὰν ἀπόσταση 1.000 π.χ. χιλιομέτρων ποὺ ἀπέχει ἕνας πομπὸς ἀπὸ ἕναν δέκτη, δὲν ὑπάρχει κανένα φυσικὸ ὕψωμα. Θὰ μπορούσαμε τότε νὰ ἔχουμε τηλεοπτικὴ ἐπικοινωνία; Ἡ ἀπάντηση εἶναι, ὄχι. Ὁ λόγος; Ἁπλούστατος. Ἐπειδὴ ἡ Γῆ εἶναι στρογγυλή, ἡ καμπυλότητα τοῦ τόξου της, ποὺ ἑνώνει τὰ ἀκραῖα σημεῖα τῆς ἀποστάσεως τῶν 1000 χλμ. ποὺ φέραμε σὰν παράδειγμα, δημιουργεῖ ἐκείνη τὸ ἐμπόδιο τῆς «ὀπτικῆς ἐπαφῆς» τῶν δύο κεραιῶν (πομ-

ποῦ καὶ δέκτη). Ἔχει ὑπολογιστῆ ὅτι ἡ μεγαλύτερη ἀπόσταση ποὺ φθάνουν τὰ ὑπερβραχέα κύματα, τὰ ἐκπεμπόμενα ἀπὸ ἕναν ἐπίγειο σταθμὸ τηλεοράσεως, ἀκολουθώντας τὴν ἐπιφάνεια τοῦ πλανήτη μας, εἶναι κάπου 70 μὲ 80 χιλιόμετρα. Ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα, συνεχίζουν μὲν τὴν πορεία τους, ἀλλὰ χάνονται, ὅπως εἶναι εὐνόητο, μέσα στὸ ἄπειρο.

Γιὰ τὴν ἀντιμετώπιση τοῦ μειονεκτήματος τούτου τῶν ὑπερβραχέων κυμάτων, ὑπάρχουν δύο βασικὲς λύσεις. Ἡ πρώτη εἶναι ἡ ἐγκατάσταση σ τ α θ μ ῶ ν ἀναμεταδόσεως («καθρέπτες» τοὺς λένε καὶ παίζουν, ἀκριβῶς, τὸ ρόλο τοῦ καθρέφτη) σὲ ἀπόσταση μεταξύ τους μικρότερη ἀπὸ 70 χιμ. Ἕνας ἀπὸ τοὺς σταθμοὺς αὐτοὺς παραλαμβάνει τὰ κύματα ἀπὸ τὸν κεντρικὸ πομπὸ καί, ἀφοῦ τὰ ἐνισχύσει, τὰ ἀναμεταδίδει σὲ ἄλλο σταθμό, αὐτὸς σὲ ἄλλον κι' ἔτσι καλύπτεται ὁ χῶρος ὁ ὁποῖος θέλουμε νὰ ἔχη τηλεοπτικὴ λήψη.

Ἡ δεύτερη λύση εἶναι οἱ σταθμοὶ διαστημικῆς ἀναμεταδόσεως... Ἀλλά, ἂς δοῦμε πρῶτα, πιὸ παραστατικὰ τί γίνεται μὲ τὴν τηλεοπτικὴ μετάδοση.

Ἂς φανταστοῦμε ὅτι ἡ κεραία τοῦ πομποῦ τῆς τηλεοράσεως εἶναι τὸ σημεῖον Α καὶ τὸ Β εἶναι ἡ κεραία τοῦ σπιτιοῦ ποὺ θὰ λάβη τὴν ἐκπομπή. Ἡ ἀπόστασή τους πάνω στὴ γήινη ἐπιφάνεια, εἶναι, ὁπωσδήποτε μεγαλύτερη ἀπὸ 70 χιλιόμετρα. Τὰ ὑπερβραχέα κύματα ποὺ χρησιμοποιεῖ ἡ τηλεόραση γιὰ τὴ μετάδοση τοῦ ἤχου καὶ τῶν εἰκόνων της, εἶναι οἱ εὐθεῖες γραμμὲς ποὺ ξεκινοῦν ἀπὸ τὴν κεραία Α. Ἡ πιὸ χαμηλὴ ἀπὸ τὶς ἀκτίνες αὐτές, ἡ Γ, συναντώντας στὴ θέση Δ ἕνα



ὕψωμα, σταματάει ἐκεῖ τὴν πορεία της. Ἔτσι, δὲν φτάνει στὴν κεραία τοῦ δέκτη. Ἀλλὰ κι' ἂν ἀκόμα δὲν ὑπῆρχε τὸ ὕψωμα καὶ πάλι δὲν θὰ συναντοῦσε τὸ σημεῖο Β, ἀφοῦ τὴν ἐμποδίζει ἡ καμπυλότητα τῆς Γῆς. Μὰ καὶ ἡ Γ2 (ἂν δὲν ὑπῆρχε τὸ βουνό), ποὺ δὲν ἐμποδίζεται ἀπὸ τὴν καμπυλότητα τῆς Γῆς (καθὼς βλέπουμε στὴ διακεκομμένη της συνέχεια) κι' αὐτὴ δὲν θὰ ἔφθανε ποτὲ στὸ σημεῖο Β, μιὰ καὶ χάνεται στὸ ἄπειρο.

Τί γίνεται, λοιπόν, γιὰ νὰ ὑπάρξη τηλεοπτικὴ ἐπικοινωνία μεταξὺ τῶν σημείων Α καὶ Β; Ἀνάμεσά τους ὑψώνεται μιὰ ἄλλη κεραία (μιὰ κεραία - καθρέπτης), ἡ Ζ, ποὺ παραλαμβάνει τὰ κύματα ποὺ στέλνει ἡ κεραία τοῦ πομποῦ καὶ τὰ ἀναμεταδίδει ἐνισχυμένα γύρω της, ἔτσι ὥστε τώρα νὰ φτάνουν καὶ στὸ σημεῖο προορισμοῦ Β, κατὰ τὴν ἔννοια, Α πρὸς Ζ, Ζ πρὸς Β.

Γιὰ φανταστῆτε ὅμως, ἂν τὸ ὕψος τῆς κεραίας Ζ, ἦταν κάπου 5.600 χιλιάδες μέτρα (ὅσο, δηλαδή, ἦταν τὸ ὕψος τῆς τροχιᾶς τοῦ πρώτου διαστημικοῦ σταθμοῦ ἀναμεταδόσεως, τοῦ «Τέλσταρ»), πόσο μεγαλύτερη περιοχὴ θὰ κάλυπτε τηλεοπτικά. Λένε ὅτι μὲ τρεῖς δορυφόρους σταθμοὺς σὰν τὸν «Τέλσταρ», μπορεῖ ὅλη ἡ Γῆ νὰ βλέπη ταυτόχρονα τὸ ἴδιο πρόγραμμα τηλεοράσεως...

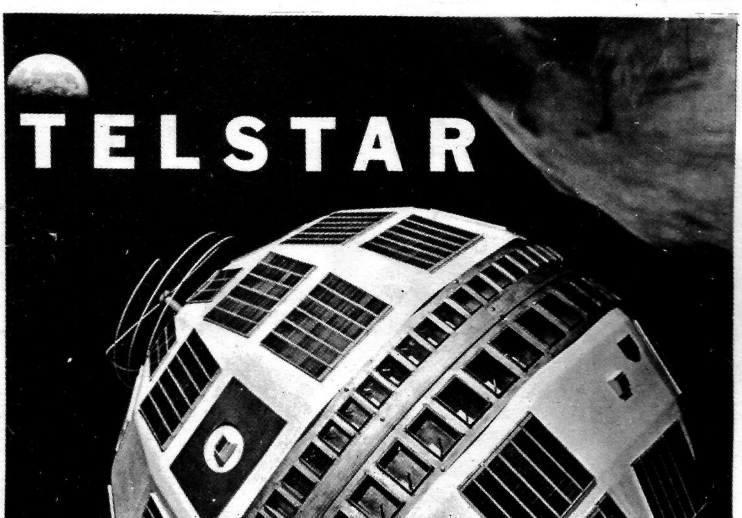
Ὁ «Τέλσταρ»

Ὁ πρῶτος τηλεπικοινωνιακὸς δορυφόρος - σταθμὸς τοῦ Διαστήματος, ὁ «Τέλσταρ», ἐκτοξεύτηκε ἀπὸ τὸ Κέηπ Κέννεντυ τῶν Η.Π.Α. καὶ στὶς 10 Ἰουλίου τοῦ 1962 συνέδεσε τηλεοπτικὰ τὴ Β. Ἀμερικὴ καὶ τὴν Εὐρώπη.

Ὁ «Τέλσταρ», ἕνα πραγματικὸ ἠλεκτρονικὸ ἐργαστήρι, μιὰ μικρὴ μετάλλινη σφαῖρα διαμέτρου 88 ἑκατοστῶν καὶ βάρους 77 χιλιογράμμων, περιέκλεινε 15.000 ἐξαρτήματα. Η περιστροφή του γύρω ἀπὸ τὴ γῆ, διαρκοῦσε 2 ὧρες καὶ 40 λεπτά. Ἡ ποιότητα τῶν πρώτων εἰκόνων ποὺ ἀναμετέδωσε ἀπὸ τὶς Η.Π.Α., τὴ Γαλλία καὶ τὴν Ἀγγλία, ξεπέρασαν τὶς προσδοκίες τῶν κατασκευαστῶν του. Στὴν 123η τροχιά του (23 Ἰουλίου '62), 200 ἑκατομμύρια ἄνθρωποι καὶ ἀπὸ τὶς δύο ἠπείρους, βλέπουν στις τηλεοπτικές τους ὀθόνες τὴν καθιερωμένη συνέντευξη ποὺ ἔδινε ὁ μεγάλος Πρόεδρος Κέννεντυ στοὺς δημοσιογράφους, τοὺς καταρράκτες τοῦ Νιαγάρα, τὸ Φεστιβὰλ Σαίξπηρ ἀπὸ τὸν Καναδᾶ, τὸν ἀστροναύτη Τζὼν Γκλὲν καὶ μετὰ ἀπὸ ἕνα διάλειμμα τριῶν ὡρῶν, ὁ «Τέλσταρ» μεταδίδει ἐκπομπὲς ἀπὸ τὴν Εὐρώπη· ἀπὸ τὸ Παρίσι, τὴ Ρώμη, τὸ Λονδίνο, τὴ Βιέννη, τὸ Βερολῖνο καὶ τὸ Βελιγράδι.

Ἡ ἱστορικὴ αὐτὴ γιὰ τὴν τηλεόραση σύνδεση, ἔγινε μὲ τὴ συμβολὴ τῆς «Ὀργανώσεως Εὐρωπαϊκῆς Τηλεοράσεως», τῆς γνωστῆς μὲ τὴν ὀνομασία «EUROVISION» («Εὐρωβιζιόν»).

Εἶναι εὔκολο νὰ κατανοήση κανεὶς τὴν τεράστια σημασία ποὺ ἔχουν οἱ τηλεπικοινωνιακοὶ δορυφόροι γιὰ τὴ μετάδοση ἐκπομπῶν σὲ παγκόσμια κλίμακα, ἂν συλλογιστῆ ἐκεῖνο ποὺ εἴπαμε παραπάνω· ὅτι μ' ἕναν μόνο τέτοιο σταθμό, καλύπτεται τὸ 1)3 τῆς ὑδρογείου!



Η «EUROVISION»

Ἂν ὁ «Τέλσταρ» ἔδωσε καὶ πρακτικὰ τὴ λύση στὸ πρόβλημα τῆς, σὲ παγκόσμια κλίμακα, λήψεως τηλεοπτικῶν προγραμμάτων, ἡ «Εὐρωβιζιόν», πρὶν ἀπὸ ἀρκετὰ χρόνια εἶχε καταφέρει νὰ συνδέση τελεοπτικὰ τὰ περισσότερα κανάλια χωρῶν τῆς Εὐρώπης.

Ἡ «Εὐρωβιζιόν», εἶναι ἕνας Σύνδεσμος μεταξὺ Ὀργανισμῶν Τηλεοράσεως, μελῶν τῆς «Ἑνώσεως Εὐρωπαϊκῆς Ραδιοφωνίας» (U.E.R.), μὲ σκοπὸ τὴν ἀνταλλαγὴ μεταξύ τους, τηλεοπτικῶν προγραμμάτων. Τὰ κράτη, ποὺ μέχρι τὸ 1967 εἶχαν συνδεθῆ μὲ τὴν «Εὐρωβιζιόν», ἦσαν ἡ Δυτ. Γερμανία, τὸ Βέλγιο, ἡ Δανία, ἡ Γαλλία, ἡ Ἰταλία, οἱ Κάτω Χῶρες, ἡ Μεγ. Βρετανία, ἡ Ἑλβετία, ἡ Αὐστρία, τὸ Λουξεμβοῦργο, τὸ Μονακό, ἡ Σουηδία, ἡ Νορβηγία, ἡ Ἱσπανία, ἡ Γιουγκοσλαβία, ἡ

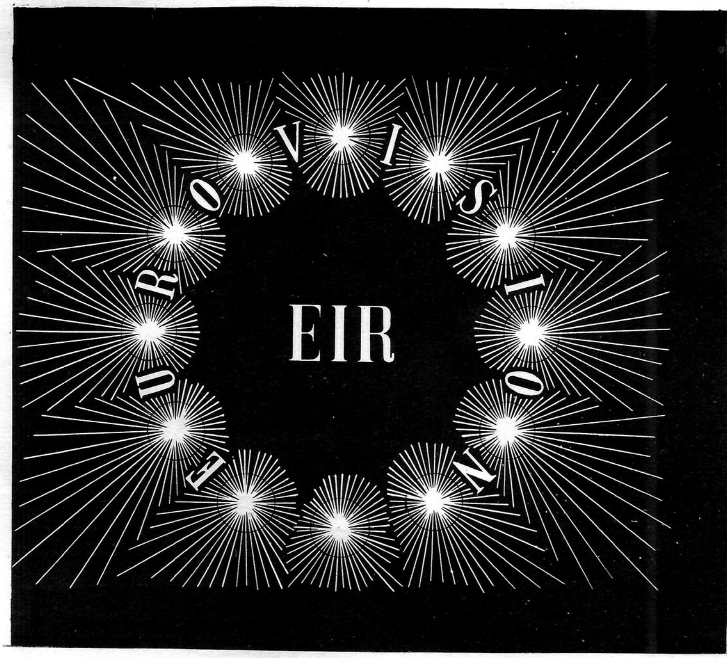
'Ιρλανδία, ἡ Φινλανδία. Συμμετέχοντα κράτη στὴν «Εὐρωβιζιόν», ὁ Καναδᾶς, οἱ Η.Π.Α., ἡ 'Αν. Γερμανία, ἡ Οὐγγαρία, ἡ 'Ιαπωνία, ἡ Πολωνία, ἡ Πορτογαλία, ἡ Τσεχοσλοβακία, ἡ Ε.Σ.Σ.Δ., ἡ Βουλγαρία, ἡ Ρουμανία καὶ ἡ Βραζιλία.

῞Υστερα ἀπὸ πολλὰ πειράματα, ἡ «Εὐρωβιζιὸν» μετέδωσε τὸν 'Ιούλιο τοῦ 1953 τὴ στέψη τῆς βασίλισσας τῆς 'Αγγλίας 'Ελισάβετ Β΄. ῏Ηταν ἡ πρώτη της ἐκπομπή. 'Αλλὰ ἡ ἐπίσημη λειτουργία της ἄρχισε τὸ Μάρτιο τοῦ 1954, μὲ τὴ συμμετοχὴ τότε ἐννέα χωρῶν.

Τὸ νευραλγικὸ κέντρο τῆς «Εὐρωβιζιόν», ποὺ ὀργανώνει καὶ ἐπιμελεῖται τεχνικὰ τὶς ἀναμεταδόσεις, ἑδρεύει στὶς Βρυξέλλες καὶ εἶναι ἐγκατεστημένο στὸ Δικαστικό της Μέγαρο. 'Η διοικητική της διεύθυνση, ἡ γραμματεία ποὺ διαπραγματεύεται τὶς ἀνταλλαγὲς τῶν προγραμμάτων τῶν μελῶν τῆς «Εὐρωβιζιὸν» καὶ οἱ οἰκονομικές της ὑπηρεσίες, ἑδρεύουν στὴ Γενεύη.

Τὴν σύντομη ἀνάπτυξη τῆς «Εὐρωβιζι ό ν», φανερώνουν μερικοὶ ἀριθμοί. Τὸ 1954, τὸν πρῶτο χρόνο τῆς λειτουργίας της, ἀναμετέδωσε 115 ὧρες ἐκπομπῶν καὶ τὸ 1964, 664 ὧρες, ἀπὸ 29 'Οργανισμοὺς Τηλεοράσεως. 'Η «Εὐρωβιζιὸν» διαθέτει σήμερα πάνω ἀπὸ 2.500 σταθμοὺς στὴν Εὐρώπη καὶ τὸ δίκτυό της ἔχει συνολικὸ μῆκος 120.000 περίπου χιλιόμετρα. Αὐτὸ τὸ τεράστιο δίκτυο, ἐξυπηρετεῖ κάπου 100 ἑκατομμύρια δέκτες τηλεοράσεως, ποὺ ἀντιπροσωπεύουν 400.000.000 τηλεθεατές.

Οἱ δυσκολίες ποὺ εἶχε ν' ἀντιμετωπίση στὴν ἀρχὴ ἡ «Εὐρωβιζιόν», ἦταν ἡ σύνδεση κρατῶν μὲ διαφορετικὰ συστήματα μεταδόσεως. Π.χ., ἡ 'Αγγλία, ὅπως ξέρουμε, χρησιμοποιεῖ τὸ σύστημα τῶν 405 γραμμῶν, ἐνῶ ἡ Γαλλία τὸ σύστημα τῶν 819 καὶ ἡ ὑπόλοιπη Εὐρώπη τὸ σύστημα τῶν 625 γραμμῶν. Τὸ ζήτημα ἔχει λυθῆ ἀπὸ τὶς τεχνικὲς ὑπηρεσίες τῆς «Εὐρωβιζιόν», μὲ διάφορες μεταλλάξεις καὶ προσαρμογές



῞Οταν ἕνας 'Οργανισμὸς μέλος τῆς «Εὐρωβιζιὸν» κρίνη ὅτι μιὰ ἐκπομπή του μπορεῖ νὰ ἐνδιαφέρη κι' ἄλλες χῶρες, τὸ ἀνακοινώνει στὴν «Εὐρωβιζιόν», ἡ ὁποία μὲ τὴ σειρά της τὸ γνωστοποιεῖ στὰ μέλη της. Τὶς ἀγορὲς καὶ τὶς πωλήσεις αὐτῶν τῶν ἐκπομπῶν, τὶς διαχειρίζεται ἡ «Εὐρωβιζιόν», συμψηφίζοντας λήψεις καὶ μεταδόσεις. Τὰ μέλη της, ἐξ ἄλλου, ὑποχρεώνονται στὴν καταβολὴ μιᾶς συνδρομῆς πρὸς αὐτὴν (ἀνάλογη μὲ τὸν ἀριθμὸ τῶν συνδρομητῶν Ραδιοφωνίας καὶ Τηλεοράσεως, ποὺ διαθέτει κάθε μέλος), ἡ ὁποία εἶναι ὑπεύθυνη γιὰ τὴν τεχνικὴ συντήρηση τοῦ δικτύου καὶ τὴν ἐξασφάλιση τῶν ἀναμεταδόσεων.

Η έγχρωμη τηλεόραση

Μὲ βάση τὶς μέχρι τώρα ἐπιτεύξεις τῆς τηλεοράσεως στὸν τεχνικὸ τομέα, οἱ εἰδικοὶ πιστεύουν ὅτι σὲ λίγα μόλις χρόνια, θὰ ἔχουμε στερεοσκοπικὴ τηλεοπτικὴ εἰκόνα, σὲ ὀθόνη μεγάλων διαστάσεων καὶ βεβαίως ἔγχρωμη, ἡ ὁποία θὰ μᾶς παρουσιάζη ὅλα τὰ ἐνδιαφέροντα παγκόσμια γεγονότα, τὴν ἴδια στιγμὴ ποὺ συμβαίνουν.

Ἡ συνεργασία τῶν τηλεπικοινωνιακῶν δορυφόρων τοῦ διαστήματος καὶ τῆς «Εὐρωβιζιόν», μᾶς ἔδωσε κι' ὅλας στὴ μικρή μας ὀθόνη, εἰκόνες γεγονότων ποὺ συνέβησαν σὲ ἀπίθανες ἀποστάσεις καὶ ἔξω ἀπὸ τὴ γήϊνη σφαίρα. Ἔτσι, καλύπτεται ἡ παγκόσμιότητα τῆς τηλεοράσεως.

Ἡ ἔγχρωμη εἰκόνα, εἶναι ἤδη κι' αὐτὴ μιὰ κατακτημένη ἐπίτευξη. Τὸ πρῶτο πείραμα ἔγχρωμης τηλεοράσεως, εἶχε γίνει ἀπὸ τὸν Τζὼν Λότζυ Μπαίρντ τὸ 1928, στὴν Ἀγγλία. Ἀλλὰ μόνο ὕστερα ἀπὸ 20 ὁλόκληρα χρόνια θ' ἀπασχολήση σοβαρὰ τὶς ἐμπορικὲς ἐπιχειρήσεις.

Ἀπὸ τὸ 1947 μέχρι τὸ 1953, δαπανήθηκαν στὶς Η.Π.Α. γιὰ τὴν πειραματικὴ δοκιμασία τῆς ἔγχρωμης τηλεοράσεως 600 δισεκατομμύρια δραχμές. Στὸ διάστημα αὐτὸ εἶχαν προταθῆ στὴν ἀμερικανικὴ βιομηχανία δύο συστήματα. Τὸ ἕνα ἀπὸ τὴ C.B.S καὶ τὸ ἄλλο ἀπὸ τὴν R.C.A. καὶ τὴ NATIONAL TELEVISION SYSTEM COMMITTEE. Τὸ πρῶτο προσφέρει φθηνὲς συσκευές, ἀλλὰ τὸ ἀποτέλεσμα δὲν ἱκανοποιεῖ. Τὸ δεύτερο, συνεπάγεται πολύπλοκες καὶ μὲ μεγαλύτερο κόστος συσκευές, ἀλλὰ φθηνὴ παραγωγὴ ἐκπομπῆς. Στὴν Εὐρώπη τὸ 1959 ἐμφανίστηκε τὸ σύστημα ποὺ ἐπενόησε ὁ Γάλλος Ἀνρὺ Ντὲ Φρὰνς καὶ ποὺ πῆρε τὸ ὄνομα SECAM καὶ στὰ 1965 τὸ γερμανικὸ σύστημα PAL, τοῦ Βάλτερ Μπρούχ.

Γενικὰ ἡ ἔγχρωμη τηλεόραση βασίζεται στὴν ἀρχὴ τῆς τριχρωμίας, κατὰ τὴν ὁποία μὲ τὴ σύνθεση τῶν τριῶν χρωμάτων, τοῦ πράσινου, τοῦ κόκκινου καὶ τοῦ μπλέ, μποροῦμε ν' ἀποδώσουμε ὅλα τὰ φυσικὰ χρώματα. Μὲ τὴν ἴδια ἀρχὴ τῆς τριχρωμίας, κατασκευάζονται καὶ τὰ ἔγχρωμα φωτογραφικὰ καὶ κινηματογραφικὰ φίλμς.

Ἐκεῖνο, ὅμως, ποὺ φάνηκε στὴν ἀρχὴ δύσκολο νὰ κατορθωθῆ, δὲν ἦταν τόσο ἡ ἀνάλυση καὶ ἡ σύνθεση τῆς τηλεορατικῆς ἔγχρωμης εἰκόνας, ὅσο ἡ μετάδοση ἑνὸς τριπλοῦ σήματος, ἀπὸ τὸν πομπὸ στὸ δέκτη. Πρῶτοι, ἔλυσαν τὸ πρόβλημα οἱ Ἀμερικανοὶ τεχνικοὶ καὶ τὸ 1953 ἄρχισαν στὶς Η.Π.Α. τὶς ἔγχρωμες ἐκπομπές. Ἡ μετάδοση, ὅμως, τῶν κανονικῶν προγραμμάτων ἄρχισε τὸ 1962 καὶ σήμερα ὑπάρχουν σὲ λειτουργία στὶς Ἡν. Πολιτεῖες, παραπάνω ἀπὸ 30 ἑκατομμύρια δέκτες ἔγχρωμης τηλεοράσεως. Τὸ σύστημα ποὺ ἰσχύει σήμερα στὴν Ἀμερική, εἶναι τὸ N.T.S.C., ποὺ τὸ χρησιμοποιοῦν, ἐπίσης, ὁ Καναδᾶς καὶ ἡ Ἰαπωνία.

Τὸ 1967 ἦταν τὸ ἔτος τῆς ἔγχρωμης τηλεοράσεως στὴν Εὐρώπη. Πρώτη ἡ Δυτικὴ Γερμανία στὶς 25 Αὐγούστου χρησιμοποίησε τὸ δικό της σύστημα, τὸ PAL (Phase Alternation Line) καὶ ἀκολούθησαν ἡ Γαλλία καὶ ἡ Ρωσία (1η Ὀκτωβρίου), ἡ Ὁλλανδία (2 Νοεμβρίου), ἡ Μεγ. Βρετανία (2 Δεκεμβρίου). Τὴν 1η Ὀκτωβρίου 1968, ἄρχισε ἡ ἔγχρωμη τηλεόραση στὴν Ἑλβετία καὶ τὴν 1η Ἰανουαρίου 1969 στὴν Αὐστρία.

Τὸ σύστημα PAL, προσφέρεται στοὺς Ὀργανισμοὺς Τηλεοράσεως τῆς Ἀργεντινῆς, τῆς Αὐστραλίας, τοῦ Βελγίου, τῆς Ἑλβετίας κ.λ.π., τὸ δὲ γαλλικὸ SECAM, στὴ Ρωσία, στὴ Νοτιοαφρικανικὴ Ἕνωση καὶ σὲ καμμιὰ δεκαπενταριὰ ἄλλα κράτη.

Ἐξ ἄλλου, ἡ τηλεόραση πειραματίζεται καὶ γιὰ τὴ μεγέθυνση τῆς εἰκόνας της. Ἡ ἀμερικανικὴ ἑταιρία «RAULAND» κατασκεύασε μηχανήματα, ποὺ δίνουν εἰκόνα σὲ μέγεθος 4,5Χ6 μέτρα. Στὰ τέλη τοῦ 1958 πραγματοποιεῖται στὴν Οὐάσιγκτον ἡ πρώτη ἐπίδειξη τοῦ συστήματος «EIDOPHORE». Ἡ ἴδια ἐπίδειξη ἔγινε καὶ στὴν Ἑλλάδα, στὶς 9 Μαρτίου 1961. Πρόκειται γιὰ τὴν ἐπινόηση τοῦ Ἑλβετοῦ καθηγητῆ Φρὶτς Φίσσερ, ποὺ προβάλλει τὴν εἰκόνα τῆς τηλεοράσεως μὲ διαστάσεις 65 τετραγωνικῶν μέτρων.

Ἐπίσκεψη σ' ἕνα στούντιο τῆς τηλεοράσεως

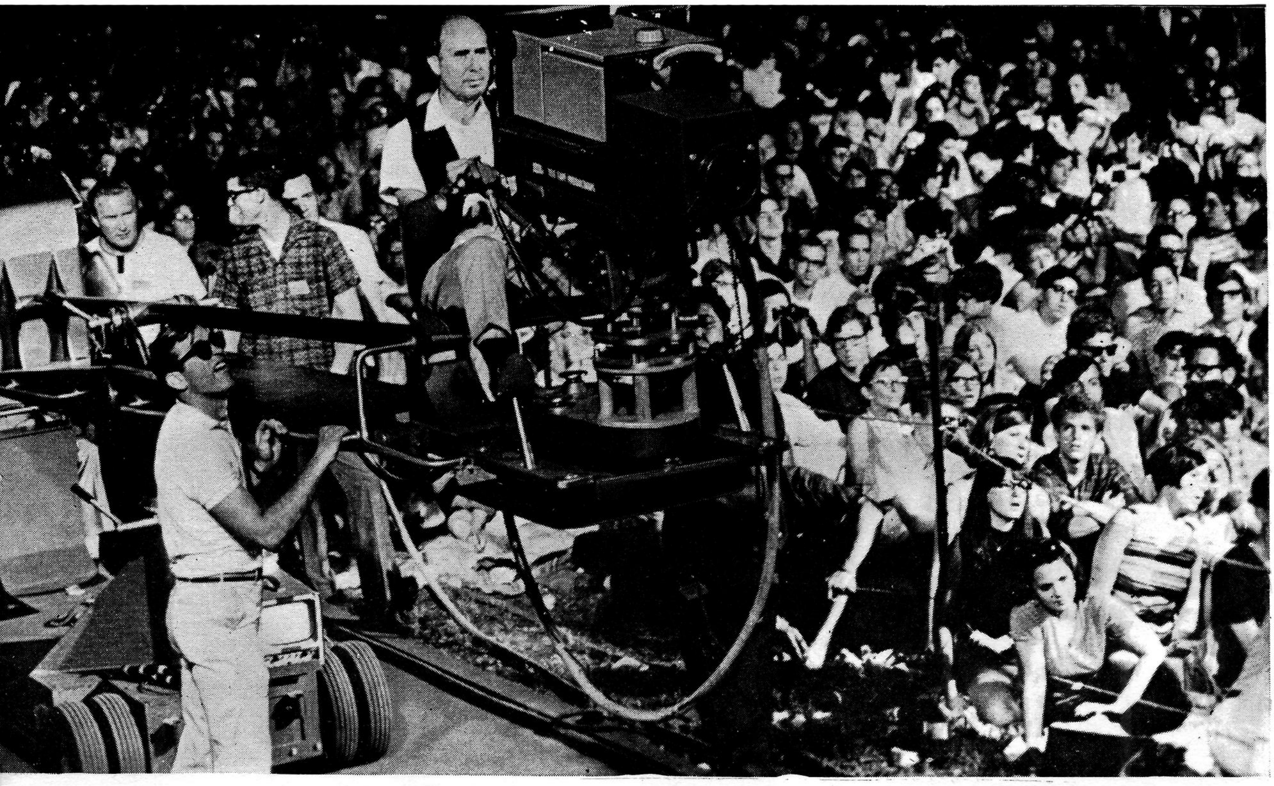
Θὰ ἐπισκεφθοῦμε τώρα, ἕνα στούντιο παραγωγῆς ἐκπομπῶν τῆς τηλεοράσεως.

Κατ' ἀρχὴ θὰ πρέπει νὰ ποῦμε ὅτι δύο εἶναι οἱ βασικοὶ χῶροι ἑνὸς στούντιο: Τὸ κυρίως στούντιο καὶ ὁ θάλαμος τοῦ ἐλέγχου καὶ τῆς διεύθυνσεως τῶν ἐκπομπῶν. Ἂς δοῦμε πρῶτα, τὸ κυρίως στούντιο. Ἐκεῖ μέσα, «διαδραματίζονται» τὰ ὅσα βλέπουμε στὶς πιὸ πολὲς ἐκπομπές. Μὲ μιὰ πρώτη ματιὰ ἀντιλαμβάνεται ὁ καθένας, τὴν πολύπλοκη τεχνικὴ ἐξάρτηση τῆς τηλεοράσεως. Μηχανὲς γιὰ τὴ λήψη (κάμερες), καλώδια, προβολεῖς, μικρόφωνα, διακόπτες, δέκτες, ὅλα ἀνακατωμένα, δὲν σοῦ ἐπιτρέπουν ἂν δὲν ἔχης κάποια ἐξοικείωση μαζί τους, νὰ καταλάβης εὔκολα τὴ σημασία τῆς παρουσίας τους. Ἂν ἔχης, ὅμως, κάποτε ἐπισκεφθῆ ἕνα κινηματογραφικὸ πλατώ, τότε, εἶναι πιθανόν, τὸ ξάφνιασμα ἀπὸ τὴν πρώτη θέα ἑνὸς στούντιο τηλεοράσεως, νὰ μὴ σοῦ δημιουργήση πολλὰ ἐρωτηματικά.

Εἶναι ἀλήθεια, ὅτι ἡ παραγωγὴ μιᾶς τηλεοπτικῆς ἐκπομπῆς, ὡς ἕνα σημεῖο, ἔχει ὁμοιότητες μὲ τὸ γύρισμα μιᾶς κινηματογραφικῆς ταινίας. Ἕνα στούντιο μέτριου μεγέθους ἔχει διαστάσεις γύρω στὰ 20Χ20 μέτρα. Καί, ὁπωσδήποτε, ἕνας Ὀργανισμὸς Τηλεοράσεως, δὲν δια-



Ὁ Ἀνρὺ Ντὲ Φράνς, ποὺ ἐπενόησε τὸ σύστημα τῆς ἐγχρώμου τηλεοράσεως SECAM.



Κάμερα ἐγχρώμου τηλεοράσεως, προσαρμοσμένη σὲ γερανὸ γιὰ θεαματικὲς λήψεις, μὲ φακὸ ζούμ.

θέτει μόνον ἕνα στούντιο. Τὴν ὥρα ποὺ μεταδίδεται ἀπὸ τὸ ἕνα μιὰ ἐκπομπή, μιὰ ἄλλη, σ' ἕνα ἄλλο, μαγνητογραφεῖται καὶ σ' ἕνα τρίτο στούντιο μπορεῖ νὰ γίνωνται οἱ πρόβες κάποιου προγράμματος, ποὺ πρόκειται νὰ μεταδοθῆ σὲ λίγο.

Γιὰ μιὰ ἐκπομπή, στὴν ὁποία ὑπάρχει κάποια δράση, εἶναι ἀπαραίτητο ἕνα στούντιο μὲ 3—4 κάμερες. Θὰ ρωτήσετε ἴσως, γιατί νὰ χρειάζωνται 3—4 κάμερες, ἐνῶ σ' ἕνα κινηματογραφικὸ πλατὼ χρειάζεται μόνο μία μηχανὴ γιὰ τὴ λήψη. Ἡ ἀπορία εἶναι δικαιολογημένη. Σ' αὐτό, ὅμως, τὸ σημεῖο διακρίνουμε μιὰ χαρακτηριστικὴ διαφορὰ τῆς τηλεοράσεως ἀπὸ τὸν κινηματογράφο.

Στὸν κινηματογράφο, ὅπως εἶναι γνωστό, τὸ γύρισμα μιᾶς ὁλόκληρης ταινίας, δὲν εἶναι συνεχές. Διακόπτεται ἄπειρες φορές, σύμφωνα μὲ τὸ ντεκουπὰζ κατὰ πλάνα καὶ ὕστερα τὰ διάφορα κομμάτια τῆς ταινίας συνδέονται στὴν κανονική τους σειρά· γίνεται τὸ μοντάζ. Στὴν τηλεόραση, ὅμως, τὰ πράγματα διαφέρουν. Στὴν τηλεόραση ἐπιδιώκεται ἡ παραγωγὴ μιᾶς ἐκπομπῆς νὰ εἶναι συνεχής. Ἂν, λοιπόν, ἔχουμε νὰ δείξουμε μιὰ σκηνὴ ποὺ γίνεται σ' ἕνα δωμάτιο κι' ἀμέσως μετὰ μιὰ σκηνὴ μέσα σ' ἕνα δάσος — ἔχουμε, δηλαδή, δύο σκηνογραφικοὺς χώρους — ὁ χρόνος τῆς μετακινήσεως τῆς μιᾶς κάμερας ἀπὸ τὸ ἕνα σκηνικὸ στὸ ἄλλο, θὰ δημιουργοῦσε ἕνα χάσμα, ἕνα ἀπαράδεκτο κενὸ στὴν ἐκπομπή. Δὲν παρουσιάζεται, ὅμως, κανένα πρόβλημα, ἂν στὴν περίπτωση αὐτή, χρησιμοποιήσουμε δύο κάμερες, ποὺ ἡ μία θὰ λειτουργήση ἀμέσως μόλις τελειώση ἡ λήψη τῆς ἄλλης, χωρὶς νὰ μεσολαβήση κανένα κενό. Αὐτό, βέβαια,

εἶναι ἕνα χοντροπιασμένο παράδειγμα, γιατὶ καὶ ἕνα σκηνικὸ νὰ ὑπάρχη, πάλι χρειάζονται δύο καὶ τρεῖς κάμερες γιὰ νὰ ἐξασφαλίσουν τὴν ἀδιάκοπη, αἰσθητικὴ συνέχεια τῶν πλάνων, ποὺ μᾶς μεταφέρουν σὲ διάφορες ἀποστάσεις καὶ σὲ διάφορες ὀπτικὲς θέσεις σὲ σχέση μὲ τὸ ἀντικείμενο ἢ τὰ ἀντικείμενα τῆς εἰκόνας. Μὰ καὶ γιὰ μιὰν ἁπλῆ ἐκπομπὴ μ' ἕνα πρόσωπο, ποὺ ἔχει νὰ παρουσιάση φίλμς καὶ φωτογραφίες μόνο καὶ πάλι εἶναι ἀπαραίτητες τρεῖς κάμερες: Μιὰ γιὰ τὸν παρουσιάζοντα, μιὰ γιὰ τὰ φίλμς καὶ μιὰ γιὰ τὶς φωτογραφίες.

Ὅπως ἀντιλαμβάνεται καθένας, ἡ τεχνικὴ τῆς τηλεορατικῆς ἐκπομπῆς εἶναι διαφορετικὴ ἀπὸ κείνη τῆς κινηματογραφικῆς λήψεως, παρ ὅλο ὅτι στὸ ὀπτικὸ ἀποτέλεσμα μοιάζουν τόσο πολύ.

Ἡ κάμερα

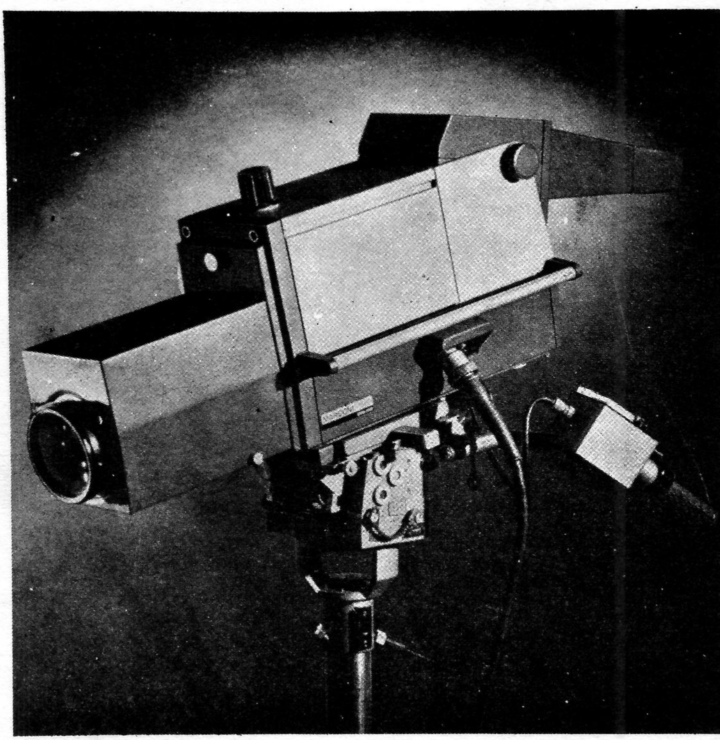
ΠΡΙΝ προχωρήσουμε στὴν περιγραφὴ τοῦ ἐξοπλισμοῦ ἑνὸς τηλεοπτικοῦ στούντιο, θὰ μιλήσουμε γι' αὐτὲς τὶς μηχανὲς λήψεως, ποὺ ἡ σπουδαιότητά τους γιὰ τὴν ἐκπομπή, εἶναι αὐτονόητα σημαντική.

Ἡ λέξη «κάμερα», ἔχει λατινικὴ ρίζα κι' ἔχει καθιερωθῆ σ' ὅλες τὶς χῶρες τοῦ κόσμου γὰ τὴν ὀνομασία τῆς εἰκονοληπτικῆς μηχανῆς. Κι' ὁ κινηματογράφος, ὅπως ξέρουμε, χρησιμοποιεῖ μιὰ παρόμοια μηχανὴ γιὰ τὴ λήψη τῶν εἰκόνων του, μόνο ποὺ σ' αὐτήν, ἡ φωτεινότητα τῶν ἀντικειμένων ἐπηρεάζει ἕνα ἀρνητικὸ φὶλμ ποὺ ξετυλίγεται πίσω ἀπὸ τὸ φακό της, ἐνῶ στὴν κάμερα τῆς τηλεοράσεως, ἡ εἰκόνα προβάλλεται πάνω στὸ «μωσαϊκὸ» γιὰ ν' ἀναλυθῆ σὲ σημεῖα, μὲ τὸν τροπο ποὺ ἤδη ἀναφέραμε.

Ἡ τηλεοπτικὴ κάμερα ἀποτελεῖται ἀπὸ τρία βασικὰ μέρη: Τοὺς φακούς, τὸν καθοδικὸ σωλῆνα καὶ τὸ σκόπευτρο.

Οἱ φακοὶ βρίσκονται μπροστὰ στὴν κάμερα καὶ εἶναι συνήθως τέσσερεις, μὲ διαφορετικὸ ἄνοιγμα γωνίας ὁ καθένας, ὅπως, 9,14, 23 καὶ 50 μοιρῶν, ποὺ διαθέτει ἕνας συνήθης τύπος κάμερας. Ἡ χρησιμοποίηση καθενὸς ἀπ' αὐτούς, μᾶς δίνει τὴν εἰκόνα τοῦ ἀντικειμένου σὲ ἄλλη ἀπόσταση. Ἡ ἀλλαγὴ τῶν φακῶν, βεβαίως, δὲν γίνεται κατὰ τὴν ὥρα ποὺ ἡ κάμερα βρίσκεται «στὸν ἀέρα», σὲ ἐκπομπή. Τὴ στιγμὴ τῆς ἀλλαγῆς μεσολαβεῖ ἡ λήψη μιᾶς ἄλλης κάμερας. Αὐτὸ διευκολύνει τὴ γρήγορη ἐναλλαγὴ τῶν πλάνων.

Ὁ φακὸς προβάλλει τὸ εἴδωλο τῆς εἰκόνας πάνω στὸ μωσαϊκό, ὅπου θὰ γίνη ἡ σάρωση ἀπὸ τὴν ἠλεκτρονικὴ δέσμη, ἡ ὁποία θὰ μετατρέ-



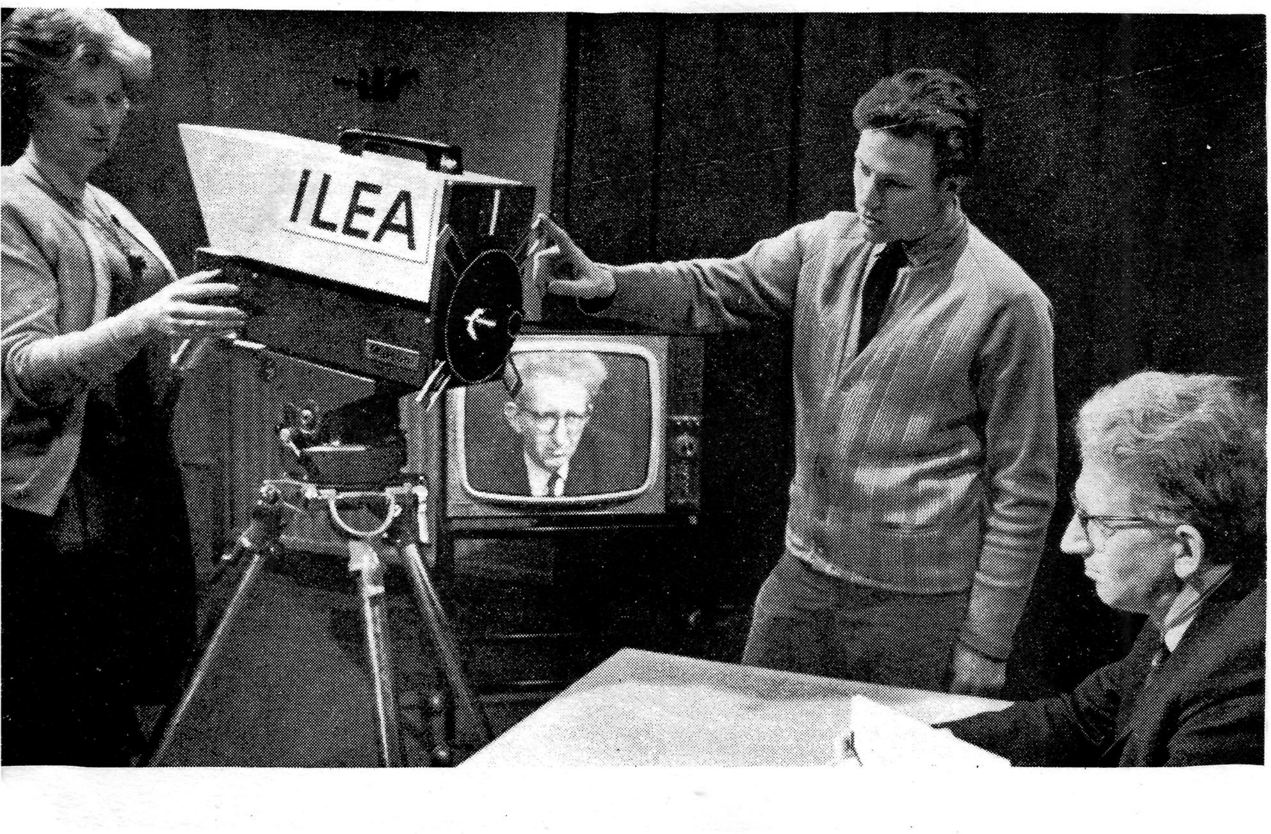
ψη τὰ σημεῖα της (τῆς εικόνας) σὲ ἠλεκτρικὸ ρεῦμα. Αὐτὴ ἡ διεργασία γίνεται στὸν καθοδικὸ σωλῆνα, ποὺ οἱ τεχνικὲς παραλλαγές του ἔχουν διάφορες ὀνομασίες, ὅπως π.χ. «Εἰκονοσκόπιο», «Ὄρθικον», «Βίντικον», 1957 καὶ «Πλούμπικον», 1964.

Τὸ ἄλλο ἐξάρτημα τῆς κάμερας εἶναι τὸ σκόπευτρο (βιζέρ, στὰ γαλλικὰ καὶ βιούφάϊντερ, στὸ ἀγγλικά). Εἶναι σὰν ἕνας μικρὸς δέκτης, ποὺ βρίσκεται στὸ πίσω μερος τῆς μηχανῆς καὶ στὸ ὕψος περίπου τῶν ματιῶν τοῦ καμεραμάν. Ἀπὸ κεῖ ὁ καμεραμὰν θὰ δῆ τὰ ἀντικείμενα ποὺ σκοπεύει, ἐκεῖ θὰ συνθέση τὴν εἰκόνα του, ἀπὸ κεῖ θὰ παρακολουθῆ καὶ θὰ ἐλέγχη ὅλα τὰ στοιχεία τῆς λήψεώς του.

Ὑπάρχουν διάφοροι τύποι κάμερας. Οἱ βασικοί, ὅμως, εἶναι τρεῖς. Ἄς τοὺς περιγράψουμε: Ἕνας τύπος εἶναι ἐκεῖνος τῆς τρίποδης κάμερας, μιᾶς εὐκολοκίνητης μηχανῆς, κατάλληλης, κυρίως, γιὰ ἐξωτερικὲς λήψεις, ποὺ μπορεῖ νὰ στηριχθῆ ἄνετα, ἀκόμα καὶ σ' ἕνα ἔδαφος ἀρκετὰ ἀνώμαλο.

Ἄλλος τύπος κάμερας, εἶναι ἡ πέντεσταλ. Χαρακτηριστικό της, ἡ βαρειά της βάση, ποὺ τῆς ἐξασφαλίζει ἕνα κύλισμα σταθερό, χωρὶς τραντάγματα, μιὰν εὐχερέστατη κίνηση στὸ δάπεδο τοῦ στούντιο. Εἶναι οἱ πιὸ εὔχρηστες μηχανὲς καὶ οἱ περισσότερο χρησιμοποιούμενες στὶς συνήθεις ἐκπομπές. Τὴ μικρὴ πέντεσταλ (ὑπάρχουν διάφορες κατηγορίες μεγέθους), τὴ χειρίζεται ἕνας κάμεραμαν, ἐνῶ γιὰ τὴ μεγαλύτερη, τοῦ ἴδιου τύπου, εἶναι ἀπαραίτητος κι' ἕνας βοηθός, ποὺ ἀναλαμβάνει τὴν κίνησή της.

Ὁ τρίτος τύπος, εἶναι ἡ κάμερα - γερανός. Ὁ γερανὸς προσθέτει στὴ λήψη τὸ ὕψος. Οὐσιαστικὰ εἶναι μιὰ κάμερα, στηριγμένη σ' ἕναν εὐκίνητο γερανό. Χρησιμοποιεῖται,

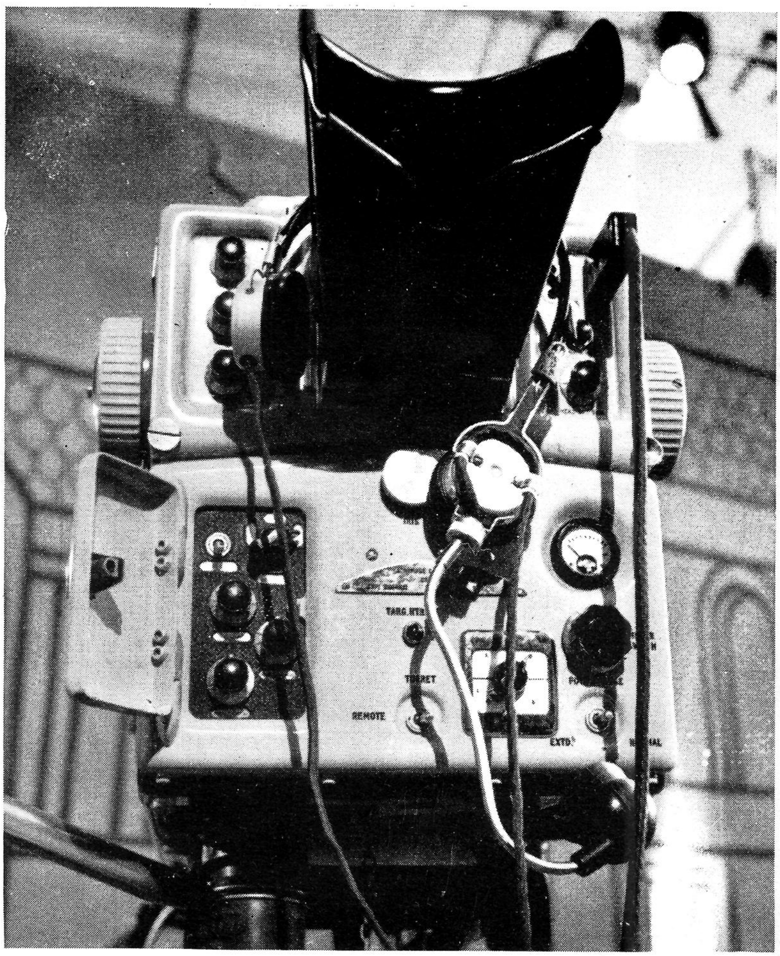


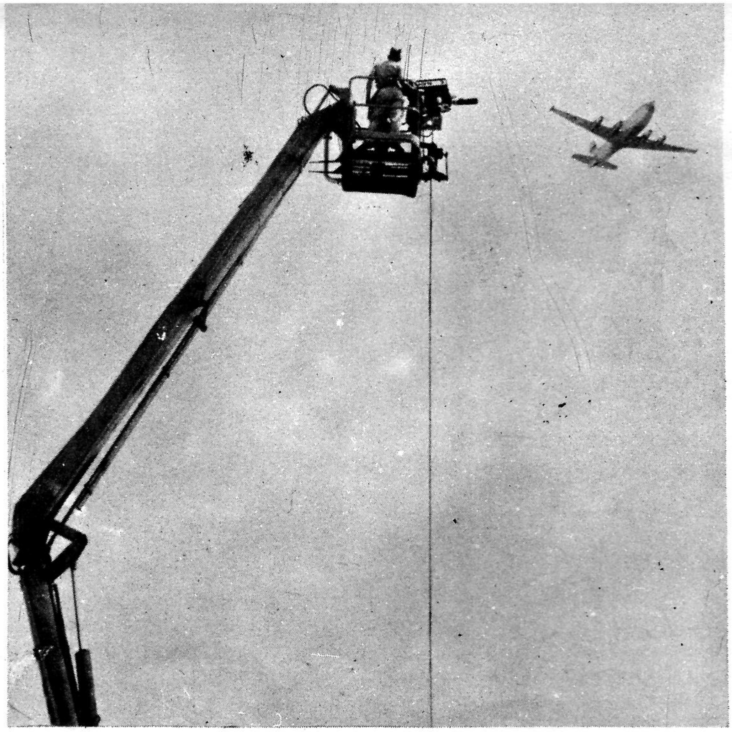
ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον, σὲ μεγάλες παραγωγὲς ἐκπομπῶν, σὲ δραματικὰ ἔργα, σὲ εὐρύχωρα στούντιο, σὲ αἴθουσες θεάτρων, καθὼς καὶ σὲ ἄλλες εἰδικὲς περιπτώσεις λήψεων, ποὺ ἡ κάμερα δὲν θὰ μποροῦσε νὰ κυλήση στὸ ἔδαφος. Καὶ ἡ κάμερα - γερανὸς ἀπασχολεῖ δύο ἀνθρώπους· τὸν χειριστὴ τοῦ γερανοῦ καὶ τὸν καμεραμάν.

Ἡ στοιχειώδης, ἐπὶ τόπου, κίνηση μιᾶς κάμερας, εἶναι ἡ ὁριζόντια στροφὴ καὶ ἡ κάθετη κάμψη. Στὴ διεθνῆ ὁρολογία, ἡ ὁριζόντια κίνηση ὀνομάζεται «πὰν» (PAN) καὶ ἡ κάθετη «τὶλτ» (TILT). Ἡ κάμψη της εἶναι τὸ λιγώτερο 120 μοῖρες καὶ ἡ ὁριζόντια περιστροφική της κίνηση, καλύπτει ὁλόκληρο ἕναν κύκλο. Γιὰ τὶς κινήσεις αὐτές, δὲν χρειάζεται νὰ μετακινηθῆ ἡ βάση τῆς κάμερας. Ὅμως ὁ πλοῦτος καὶ ἡ ποικιλία τῶν κινήσεων, ποὺ ἀποτελεῖ βασικὸ αἰσθητικὸ στοιχεῖο τῆς τηλεοπτικῆς εἰκόνας (ὅπως κι' ἐκείνης τοῦ κινηματογράφου) θ' ἀναπτυχθῆ μὲ τὸν συνδυασμὸ τῶν κινήσεων, ποὺ μπορεῖ νὰ δώση ἡ εἰκονοληπτικὴ μηχανή. Ἐκτός, λοιπόν, ἀπὸ τὶς ἐπὶ τόπου κινήσεις, ἡ κάμερα ἔχει τὴ δυνατότητα ἑνὸς πλήθους ἄλλων κινήσεων, κυλιομένη πάνω στοὺς τροχούς της ἢ μὲ τὴ βοήθεια τοῦ γερανοῦ. Μεταξὺ αὐτῶν τῶν κινήσεων, δύο εἶναι οἱ πιὸ πολυχρησιμοποιούμενες: Τὸ κύλισμα τῆς μηχανῆς πρὸς τὰ ἐμπρός, πρὸς τὸ ἀντικείμενο δηλαδή, καὶ τὸ κύλισμα πρὸς τὰ πίσω, ποὺ τὴν ἀπομακρύνει ἀπὸ τὸ ἀντικείμενο. Ἡ πρώτη κίνηση ὀνομάζεται «τράκιν» καὶ ἡ δεύτερη «τρακάουτ» ἢ «τρακμπάκ».

Ἡ πρώτη, καθὼς εἶναι εὐνόητο, ἔχει σὰν ἀποτέλεσμα τὴ μεγέθυνση τοῦ ἀντικειμένου, ποὺ στὴν ψυχολογικὴ ἀγωγὴ τῆς κινούμενης εἰκόνας σημαίνει συγκέντρωση τοῦ ἐνδιαφέροντος στὸ ἀντικείμενο αὐτὸ καὶ τὶς λεπτομέρειές του. Ἐξ ἄλλου, τὸ ὀπτικὸ ἀποτέλεσμα τῆς κινήσεως «τρακάουτ» εἶναι, βέβαια, ἡ ἀπομάκρυνση ἀπὸ τὸ ἀντικείμενο καὶ ἀπὸ τὸ ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον του, ἀλλὰ συγχρόνως καὶ ἡ διεύρυνση τοῦ θέματος γιὰ τὴν ἀπόδοση σημασίας σ' ἄλλα παραπλήσια ἀντικείμενα.

Ὅπως διαφαίνεται ἐδῶ, ἡ κίνηση τῆς κάμερας δὲν γίνεται γιὰ νὰ ἐξυπηρετήση μόνο ὀπτικὲς καταστάσεις, μὰ καὶ ψυχολογικές. Ἡ κάθε κίνηση ἔχει τὸ νόημά της, τὴν ἀξία της καὶ γι' αὐτὸ ὁ κάμεραμαν πρέπει νὰ αἰσθάνεται





τὴν εὐθύνη του γιὰ τὴν κάθε κίνηση τῆς μηχανῆς του. Ἕνας βασικὸς κανόνας λέει ὅτι ἡ ἀρχὴ τῆς κάθε κίνησης γίνεται τόσο ἤρεμα, ὥστε νὰ μὴν ἐνοχληθῆ καθόλου ὁ θεατὴς ἀπὸ τὴν ἀλλαγή, ἀπὸ τὴν ἀκινησία τοῦ πλαισίου τῆς εἰκόνας στὴν κίνηση. Κατόπιν, ἡ ἐπιτάχυνση καὶ ἡ ἐπιβράδυνση τῆς κινήσεως, πρέπει νὰ καταλήξουν σ' ἕνα ἐξ ἴσου ἤρεμο τελείωμά της. Ὅσο γιὰ τὰ τραντάγματα τῆς μηχανῆς ἢ τὶς ἀπότομες κινήσεις της, εἶναι ἀπὸ τὰ χειρότερα δείγματα ἐργασίας ἑνὸς καμεραμάν.

Συνεχίζοντας τὴν περιγραφὴ τῆς τηλεοπτικῆς κάμερας, προσθέτουμε ὅτι στὸ πάνω μέρος της, ὑπάρχει ἕνας μικρὸς κόκκινος λαμπτήρας, ποὺ ὅταν εἶναι ἀναμμένος, σημαίνει πὼς ἡ λήψη τῆς μηχανῆς βρίσκεται «στὸν ἀέρα» δηλαδή, μεταδίδεται. Ὁ καμεραμὰν αὐτὴ τὴ στιγμὴ παίζει τὸ ρόλο του στὴν ἐκπομπή. Ἕνα ρόλο ποὺ τὸν ἔχει μάθει στὴ διάρκεια τῶν δοκιμῶν. Οἱ καμεραμέν, πρέπει πάντοτε νὰ κρατοῦν σημειώσεις γιὰ τὶς θέσεις τους, τοὺς φακοὺς ποὺ θὰ χρησιμοποιήσουν καὶ τὴν κίνηση τῆς μηχανῆς τους. Ἔτσι, δὲν ἀναγκάζουν τὸ σκηνοθέτη νὰ ἐπαναλαμβάνη στὰ ἀκουστικά τους τὶς ὁδηγίες του, τὴν ὥρα τῆς ἐκπομπῆς. Οἱ ὑπομνήσεις του εἶναι ἀρκετές... Ἐν τούτοις, μιὰ τέτοια ἄμεση συνεννόηση εἶναι ἀπαραίτητη στὶς ἐκπομπὲς ἐξωτερικῶν μεταδόσεων καὶ γενικὰ σ' αὐτὲς πού, ἀπὸ τὴ φύση τους δὲν παρέχουν τὴ δυνατότητα δοκιμῶν. Ὁ καμεραμάν, σ' αὐτοῦ τοῦ εἴδους τὶς ἐκπομπές, ἔχει περισσότερη ὑπευθυνότητα καί, πολλὲς φορές, ἡ ἐπιτυχία μιᾶς τέτοιας ἐκπομπῆς, ὀφείλεται στὴ δική του ἐργασία. Στὶς περιπτώσεις αὐτὲς ὁ σκηνοθέτης ὅταν ἔχει καλοὺς κάμεραμεν, περιορίζεται στὸ νὰ διαλέγη τὸ «ὑλικὸ» εἰκόνων ποὺ τοῦ δίνουν. Γι' αὐτό, θὰ πρέπει νὰ τονιστῆ ὅτι τὸ ἔργο τῆς τηλεοράσεως εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα ἑνὸς πνεύματος συνεργασίας τῶν συντελεστῶν τῆς παραγωγῆς.

Γιὰ τὶς ἐξωτερικὲς λήψεις χρησιμοποιοῦμε συνήθως — πάντοτε σχεδὸν — κάμερες μὲ φακὸ «ζούμ» (ZOOM). Ὁ ζούμ, μπορεῖ νὰ δώση μιὰ συνεχόμενη μεταλλαγὴ γωνίας στὴ λήψη, ποὺ σημαίνει ὅτι ἕνα ὀπτικὸ ἀντικείμενο φαίνεται ν' ἀπομακρύνεται ἢ νὰ πλησιάζη ὅσο θέλουμε (ὅσο ἐπιτρέπουν οἱ δυνατότητες τοῦ φακοῦ), τὴ θέση τῆς σκόπευσης. Ἕναν φακὸ ζούμ, μποροῦμε νὰ τὸν μεταχειριστοῦμε ἀκόμα καὶ σὰ τηλεφακό. Ἡ χρησιμότητά του γιὰ τὴν παρακολούθηση ἑνὸς γεγονότος, ποὺ ἡ τοποθέτηση τῆς μηχανῆς δὲν εἶναι εὔκολη μέσα στὸ χῶρο στὸν ὁποῖο διαδραματίζεται τὸ γεγονός, γίνεται ἀσφαλῶς ἀντιληπτή.

Νεώτεροι τύποι κάμερας ἔχουν προσαρμοσμένο ἕνα εὔχρηστο σύστημα προεπιλογῆς, μὲ αὐτόματη ρύθμιση τοῦ ζούμ.

Ἡ ἑνότητα τῆς ἐκπομπῆς

Ἂν καὶ τὸ θέμα αὐτὸ φαίνεται νὰ εἶναι περισσότερο θεωρητικό, ἐν τούτοις διερμηνεύει τὴ χρησιμοποιούμενη τεχνικὴ στὴν τηλεόραση.

Ὅταν ἀρχίσαμε νὰ μιλᾶμε γιὰ τὸν ἐξοπλισμὸ ἑνὸς τηλεοπτικοῦ στούντιο παραγωγῆς, ἀναφερθήκαμε καὶ στὸν ἀριθμὸ ἀπὸ τὶς κάμερες ποὺ εἶναι ἀπαραίτητες γιὰ τὴν ἐξασφάλιση τῆς αἰσθητικῆς συνέχειας μιᾶς «ζωντανῆς» ἐκπομπῆς. Ὁ ἀριθμὸς αὐτὸς κυμαίνεται συνήθως ἀνάμεσα στὶς δύο (γιὰ τὶς πιὸ ἁπλὲς ἐκπομπὲς) καὶ στὶς πέντε κάμερες.

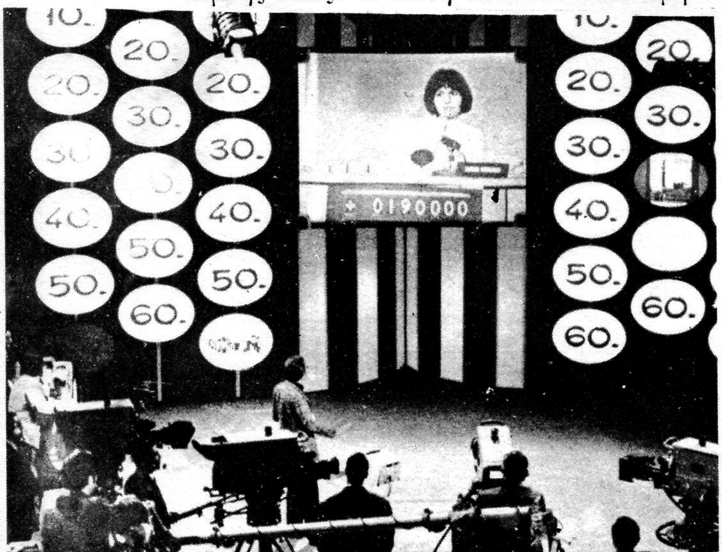
Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο, θὰ πρέπει νὰ ποῦμε ὅτι, ἐνῶ στὰ πρῶτα βήματά της ἡ τηλεόραση δανείστηκε τὴν ἐκφραστικὴ τοῦ κινηματογράφου, μὲ τὸν καιρὸ ἐξόφλησε τὸ χρέος της, προσφέροντας στὸν κινηματογράφο τοὺς δικούς της



ἐκφραστικοὺς τρόπους ποὺ ἡ τεχνικὴ της καθιέρωσε καὶ ἀκόμα, προτείνοντάς του τὴν τεχνικὴ μὲ τὶς πολλὲς κάμερες καὶ τὰ πολλὰ μικρόφωνα.

Ἀπὸ τοὺς πρώτους ποὺ ἐκμεταλλεύτηκαν τὴν τηλεοπτικὴ αὐτὴ τεχνική, εἶναι ὁ διάσημος Γάλλος σκηνοθέτης Ζὰν Ρενουάρ, γυρίζοντας τὸ 1959 τὴν ταινία του «Ἡ διαθήκη τοῦ Δρος Κορντελιέ», ποὺ εἶναι μιὰ σύγχρονη ἔκδοση τοῦ «Δρος Τζέκυλ». Ὁ ἴδιος, ὁ Ζὰν Ρενουάρ, μᾶς λέει αὐτὰ τὰ ἐνδιαφέροντα: «Ἡ τεχνικὴ ποὺ ἀναζητοῦσα, βασίζεται στὸ χώρισμα τῆς ταινίας σὲ σκηνὲς κι' ὄ χ ι σ ὲ π λ ά ν α. Χρειαζόμουνα, λοιπόν, τὴ β ο ή θ ε ι α τ ῆ ς τ η λ ε ο ρ ά σ ε ω ς, γιατὶ στὰ κινηματογραφικὰ στούντιο δὲν μπορεῖ νὰ χρησιμοποιήσῃ κανεὶς ταυτόχρονα ἕναν μεγάλο ἀριθμὸ ἀπὸ κάμερες καὶ μικρόφωνα... Γιὰ τὸν «Κορντελιὲ» κάναμε πρόβες δεκαπέντε μέρες. Πραγματοποίησα τὸ γύρισμα σὲ δεκάμιση μέρες. Μὲ περισσότερες δοκιμὲς θὰ εἶχα τελειώσει τὸ γύρισμα ἀκόμα πιὸ γρήγορα».

Τέσσερεις κάμερες σ' ἕνα στούντιο τηλεοράσεως τῆς ΡΑΪ γιὰ τὴν μαγνητικὴ ἐγγραφὴ μιᾶς ἐκπομπῆς κουΐζ. Ἡ ὀθόνη εἶναι τοῦ «Ἀϊντοφόρ».



Στὰ λόγια αὐτὰ τοῦ Ρενουὰρ, διαπιστώνεται, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ αἰσθητικὸ ἀποτέλεσμα τοῦ διαχωρισμοῦ τῆς ταινίας μόνο σὲ σκηνὲς (καὶ ὄχι σὲ πλάνα), ποὺ πέτυχε μὲ τὴν τεχνικὴ τῆς τηλεοράσεως καὶ ἡ ταχύτητα τῆς ἐργασίας, ποὺ διασφαλίζει ἡ τεχνικὴ αὐτή. Ἀλλὰ ἀκόμα καὶ κάτι ἄλλο: Ἡ ἀ π ο φ υ γ ὴ τ ῆ ς δ ι α σ π ά σ ε ω ς τ ῆ ς ἑ ρ μ η ν ε ί α ς τ ο ῦ ἔ ρ γ ο υ, ποὺ ἐπιφέρει, σὺν τοῖς ἄλλοις, τόση ψυχικὴ ταλαιπωρία στοὺς ἠθοποιούς. Ὅσοι ἠθοποιοὶ ἐργάστηκαν στὸν κινηματογράφο εἶναι σὲ σὲ θέση νὰ ξέρουν πόσο βασανιστικὸ ἀποβαίνει γιὰ τὴν ψυχική, συναισθηματικὴ ὁμοιογένεια τῆς ἑρμηνείας καὶ γιὰ τὴ διατήρηση τῆς καλλιτεχνικῆς προσωπικότητος, τὸ συνεχὲς σπάσιμο τῶν σκηνῶν σὲ πλάνα. Δὲ μιλᾶμε γιὰ τὴ διακοπὴ τῶν σκηνῶν, ἀλλὰ γιὰ τὴ διακοπὴ τῶν πλάνων, ἐπειδὴ ἡ διακοπὴ τῶν σκηνῶν ὑπάρχει καὶ στὸ θέατρο κι' ἐπειδὴ μὲ τὶς μαγνητικὲς φωτοταινίες, ἡ διακοπὴ τῶν σκηνῶν γίνεται καὶ στὴν τηλεόραση.

Γιὰ τὴν ἀλλαγὴ τῶν πλάνων στὴν τηλεόραση, δὲν μεσολαβεῖ διάστημα χρονικό, ποὺ νὰ διακόπτῃ τὴν ψυχολογικὴ συνοχὴ τῆς ἑρμηνείας τοῦ ρόλου. Ἡ σημασία τοῦ γεγονότος ἔχει ἀνταπόκριση στὸ καλλιτεχνικὸ ἀποτέλεσμα, ὅπως τὸ ἐπισημαίνει ὁ Πουντόβκιν: «Τὸ κομμάτιασμα τῆς δημιουργίας τοῦ ἠθοποιοῦ σὲ πράξεις, σὲ σκηνὲς κι' ἐπεισόδια στὸ θέατρο καὶ σ' ἀκόμα μικρότερες ὑποδιαιρέσεις στὸν κινηματογράφο, ἀνταποκρίνεται σὲ μιὰ σειρὰ ἀπὸ ἐμπόδια μέσα κι' ἐπάνω ἀπ' τὰ ὁποῖα πρέπει νὰ διατηρηθῆ καὶ νὰ συντονιστῆ η ἑνότητα ρόλου καὶ ἠθοποιοῦ».



Κτιριακὲς ἐγκαταστάσεις τῆς RAI (Ἰταλικῆς T.V.)

Ὁ καμεραμὰν

Ὅπως θὰ εγινε νοητὸ ἀπ' ὅλα τὰ προηγούμενα, ἡ κάμερα ἀποτελεῖ τὸ πιὸ βασικὸ μηχάνημα γιὰ τὴν τηλεοπτικὴ ἐκπομπὴ καὶ ἀπὸ τὴν ἄποψη τὴν καθαρὰ τεχνικὴ καὶ ἀπὸ τὴν ἄποψη τὴν καλλιτεχνική. Ὁ φακός της εἶναι τὸ μάτι ἑνὸς εἰδικευμένου καλλιτέχνη. Γιατὶ ὁ χειριστὴς τῆς κάμερας, ὁ «καμεραμάν», ὅπως τὸν λένε στὴ διεθνῆ γλῶσσα τῆς τηλεοράσεως, πρέπει νὰ εἶναι πολὺ περισσότερο ἀπὸ ἕνας τεχνικός, ἕνας καλλιτέχνης, ὅπως εἶναι κι' ὁ φωτογράφος κι' ὁ ὀπερατὲρ τοῦ κινηματογράφου. Τὴν «ὑψηλὴ» φροντίδα, βέβαια, γιὰ τὴ σωστὴ λήψη μιᾶς ἐκπομπῆς τὴν ἔχει ὁ σκηνοθέτης, τὸν ὁποῖο βαρύνει καὶ ἡ εὐθύνη τῆς τελικῆς της παρουσιάσεως. Μολοντοῦτο, κι' ὁ χειριστὴς τῆς κάμερας δὲν εἶναι καθόλου ἕνας «παράγων περιορισμένης εὐθύνης» ἀφοῦ σ' αὐτὸν ὀφείλεται ἡ κάθε λεπτομέρεια τῆς καλῆς λήψεως κι' ἀπὸ τὴν ὁποίαν ἐξαρτᾶται, κατὰ μεγάλο μέρος ἡ ποιοτικὴ στάθμη μιᾶς τηλεοπτικῆς ἐκπομπῆς. Ἐξ ἄλλου, ἡ συνεργασία του μὲ τὸ σκηνοθέτη μπορεῖ νὰ ἔχη, πολλὲς φορές, καὶ χαρακτῆρα συμβουλευτικό... Πάντως, ὁ χειριστὴς τῆς κάμερας πρέπει νὰ θεωρῆται ἕνας ἀπὸ τοὺς βασικοὺς συντελεστὲς τῶν τηλεοπτικῶν ἐκπομπῶν, καί, κυρίως, ἐκείνων ποὺ μεταδίδονται, ὄχι μέσα ἀπὸ τὸ στούντιο (ποὺ προϋποτίθεται ὅτι γι' αὐτὲς ἔχουν γίνει δοκιμές), ἀλλὰ ἐκείνων ποὺ ἡ μετάδοσή τους γίνεται ἀπ' εὐθείας ἀπὸ ἐξωτερικοὺς χώ-



Η θέση τοῦ διευθυντοῦ ἐκπομπῆς σ' ἕνα αὐτοκίνητο - συνεργεῖο λήψεως ἐκπομπῶν τηλεοράσεως.

ρους, χωρὶς πρόβες.

Ἡ τέχνη τοῦ καμεραμάν, σὰν κάθε τέχνη, διέπεται κι' αὐτὴ ἀπὸ κανόνες, τοὺς ὁποίους, ἀσφαλῶς, μπορεῖ κανεὶς νὰ διαμορφώση σύμφωνα μὲ τὶς ὑποκειμενικὲς ἀξίες καὶ νὰ θέση τὴν προσωπική του σφραγίδα. Ὅμως, ὁ καμεραμάν, πρέπει νὰ εἶναι τελείως κάτοχος αὐτῶν τῶν κανόνων, γιὰ νὰ ἔχη τὸ δικαίωμα νὰ τοὺς ἀνασκευάση (ἂν καὶ οἱ θεμελιώδεις κανόνες, οὔτε μποροῦν νὰ ἀνασκευαστοῦν, οὔτε νὰ ἀγνοηθοῦν), γιατὶ οἱ κανόνες αὐτοί, ἐκτὸς τῶν ἄλλων, ἔχουν ἤδη δημιουργήσει τὴν ἀγωγὴ τῆς παρακολουθήσεως τοῦ τηλεοπτικοῦ θεάματος.

Ἡ γωνία ἀπὸ τὴν ὁποία θὰ γίνη ἡ λήψη μιᾶς σκηνῆς, ἡ σχέση τῆς γωνίας μὲ τὴν κίνηση τῆς μηχανῆς καὶ τῶν ἀντικειμένων τῆς σκηνῆς, ἡ σύνθεση τῆς σκιᾶς μὲ τὸ φῶς καὶ ὁ συνδυασμὸς τῶν ὀπτικῶν ἐφφὲ ποὺ προσφέρουν οἱ φακοὶ καὶ τῶν ἐπιμίξεων τῶν εἰκόνων, εἶναι μερικὰ στοιχεῖα - μέσα, μὲ τὰ ὁποία ἡ τηλεοπτικὴ τέχνη μεταδίδει τὶς... συγκινήσεις της. Ὁ καμεραμὰν καὶ ὁ σκηνοθέτης της πρέπει νὰ ξέρουν καλά, τί ἐπιθυμοῦν νὰ πετύχουν μὲ κάθε εἰκόνα κι' ἀκόμα νὰ ξέρουν καλά, πῶς θὰ τὸ πετύχουν μὲ τὶς δυνατότητες ποὺ τοὺς προσφέρει ἡ τεχνικὴ τῆς τηλεοράσεως.

'Αλλά σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο θ' ἀναφερθοῦμε ἐνδεικτικῶς σὲ μερικοὺς κανόνες χρήσιμους γιὰ τοὺς καμεραμὲν καί, κυρίως, σ' ἐκείνους τοὺς κανόνες, ποὺ ἔχουν ἄμεση σχέση μὲ τὴν τεχνικὴ τῆς τηλεοράσεως.

1. Πρὶν ἀπὸ κάθε λήψη καὶ γιὰ τὴ σωστὴ σύνθεση τῆς εἰκόνας, ὁ καμεραμὰν πρέπει νὰ λαβαίνη ὑπ' ὄψη του: Τὴ σταθερὴ θέση τοῦ θέματος σὲ σχέση μὲ τὴ μηχανή, τὸ φωτισμὸ τῶν ἀντικειμένων, τὸ χρῶμα τῶν ἀντικειμένων, το προοπτικό τους ἀποτέλεσμα σὲ σχέση μὲ τὸ φακὸ ποὺ θὰ χρησιμοποιήση καὶ ὅλες τὶς κινήσεις ἀντικειμένων καὶ κάμερας σὲ σχέση μὲ τὸ φωτισμὸ καὶ τὸ χῶρο τῶν κινήσεων. Τὸ ἀνάλογο ἐνδιαφέρον στὸν κινηματογράφο, περιορίζεται στὸ πλάνο (σὲ κάθε πλάνο χωριστά), ἐνῶ στὴν τηλεόραση σ' ὁλόκληρες, τουλάχιστο, σκηνές.

2. Ὁ καμεραμὰν δὲν θὰ πρέπει νὰ τοποθετῆ ἐνδιαφέροντα σημεία τῆς εἰκόνας στὶς ἄκρες της. Ἕνα 7 μὲ 12 τοῖς ἑκατὸ τῆς εἰκόνας γύρω - γύρω, δὲν προβάλλεται συνήθως στοὺς δέκτες. Ὁ Τόνυ Μάϊνερ, τοῦ C.B.S., ἐξ ἄλλου, λέει πὼς «ὁ καμεραμὰν πρέπει νὰ ἐργαστῆ σὰν ἕνας φωτογράφος, ποὺ ξέρει ὅτι οἱ φωτογραφίες του θὰ ἐμφανιστοῦν ἀπὸ ἄπειρο ἐρασιτέχνη καὶ μάλιστα ἐρασιτέχνη, ποὺ μεταχειρίζεται λανθασμένες χημικὲς οὐσίες». Γι' αὐτό, λοιπόν, καὶ τὸ κύριο θέμα δὲν πρέπει νὰ φεύγη ἀπὸ τὸ κέντρο τῆς εἰκόνας, ὅταν δὲν ὑπάρχη κάποιος σκοπός.

3. Τὰ μακρυνὰ πλάνα στὴν τηλεόραση πρέπει νὰ ἀποφεύγωνται. Δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ πάρουν τὴν ἀξία ποὺ τοὺς ἐξασφαλίζει ἡ σταθερότητα καὶ τὸ μέγεθος τῆς κινηματογραφικῆς ὀθόνης.

4. Οἱ μεγάλες φωτιστικὲς ἀντιθέσεις στὴν τηλεοπτικὴ εἰκόνα, ἀπαγορεύονται. Ἡ φωτεινότητα τοῦ ἄσπρου καὶ ἡ «σκοτεινότητα» τοῦ μαύρου, ὅταν ἡ μία εἶναι κοντὰ στὴν ἄλλη, ἐνοχλοῦν καὶ τὴν ὀπτικὴ ἐντύπωση καί, κυρίως, τὴν ἠλεκτρονικὴ ρύθμιση τῆς εἰκόνας. Οἱ μέσοι τόνοι καὶ οἱ διαβαθμίσεις τους εἶναι οἱ πιὸ κατάλληλοι γιὰ τὴν τηλεόραση.

5. Καθαρὴ εἰκόνα καὶ νεττορισμένα ἀντικείμενα, εἶναι ἕνας βασικὸς κανόνας. Τὸ φλουτάρισμα δὲν γίνεται εὐνόητο σὰν ἐφφὲ στὴν τηλεόραση, γιατί ἀπὸ συχνὰ λάθη ἡ εἰκόνα της εἶναι ἀρκετὲς φορὲς συγκεχυμένη.

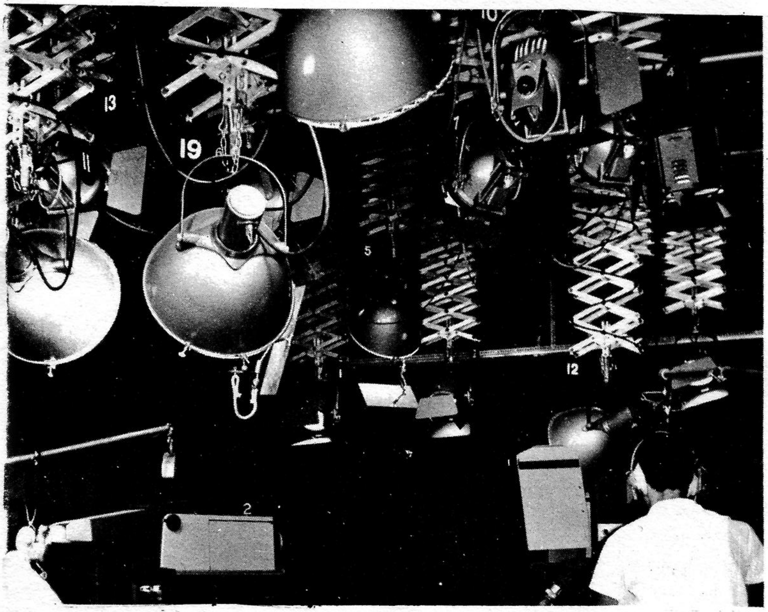
6. Ἡ κάθε κίνηση τῆς κάμερας δὲν πρέπει νὰ γίνεται ἀπότομα καὶ σπασμωδικά. Κάθε τίναγμα μεταφέρεται στὴν εἰκόνα τόσο μεγαλύτερο, ὅσο ἀπέχουν τὰ ἀντικείμενα τῆς εἰκόνας ἀπὸ τὸ φακό.

Ὁ φωτισμὸς

ΕΚΤΟΣ ΑΠΟ τὶς κάμερες, ἐντυπωσιακὰ στὸν ἐπισκέπτη ἑνὸς στούντιο τηλεοράσεως εἶναι ἐπίσης καὶ τὰ φωτιστικὰ σώματα, οἱ διάφοροι προβολεῖς, ποὺ ἡ σημασία τους γιὰ τὴν ποιότητα τῆς τηλεοπτικῆς εἰκόνας εἶναι ἰδιαίτερα σησημαντική.

Κατὰ τὴ διάρκεια μιᾶς ἐκπομπῆς, πολλὰ ἀπ' αὐτὰ τὰ σώματα εἶναι ἀναμμένα, καὶ ἡ θερμοκρασία στὸ στούντιο ἔχει ἀνεβεῖ γύρω στοὺς 40 μὲ 45 βαθμούς.

Ἡ ἰσχὺς τοῦ φωτισμοῦ σ' ἕναν θάλαμο παραγωγῆς δὲν μπορεῖ νὰ καθοριστῆ γενικά, γιατὶ ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴν εὐαισθησία τῶν μηχανῶν ποὺ χρησιμοποιοῦμε γιὰ τὴ λῆψη καὶ τὴν ἀντίδραση ποὺ παρουσιάζουν στὰ διάφορα χρώματα. Πάντως ἡ ἐπιδίωξη τῆς τεχνικῆς εἶναι νὰ κατασκευαστοῦν



ύστημα προβολέων, σ' ἕνα στούντιο τῆς Ἑλληνικῆς Τηλεοράσεως.

κάμερες τέτοιας εὐαισθησίας, ποὺ μὲ τὸν ἐλάχιστο φωτισμὸ νὰ πετυχαίνουν τ' ἀποτελέσματα ποὺ μᾶς δίνουν τώρα οἱ χιλιάδες τῶν φωτιστικῶν κηρίων. Τὸ πρόβλημα ἴσως κάποτε νὰ λυθῆ, ὅταν οἱ ἀκτίνες Λέϊζερ τεθοῦν στὴ διάθεση τῆς τηλεοπτικῆς λήψεως.

Τὰ φωτιστικὰ σώματα ἔχουν βασικὰ τρεῖς τύπους. Εἶναι ὁ συνηθισμένος τύπος τῶν προβολέων μὲ τὴν πυράκτωση, ὁ τύπος τῶν λαμπτήρων φθορισμοῦ καὶ ὁ, σπάνια χρησιμοποιούμενος, τύπος τῶν προβολέων βολταϊκοῦ τόξου.

Ὁ τύπος μὲ τὴν πυράκτωση παρ' ὅλο ποὺ εἶναι ὁ πιὸ εὔχρηστος γιατὶ τὰ σώματά του μποροῦν εὔκολα νὰ μετακινηθοῦν, νὰ κατευθύνουν τὸ φῶς τους καὶ νὰ τὸ συγκεντρώνουν σ' ἐπιθυμητὰ σημεῖα, δὲν ἀποδίδει καλὰ τὴν κλίμακα τῶν χρωματικῶν τόνων καί, τὸ κυριώτερο, μεταδίδει πολλὴ θερμότητα.

Στὸν δεύτερο τύπο, τοῦ φθορισμοῦ, ὑπάγεται ὁ φωτισμὸς μὲ ἀτμοὺς ὑδραργύρου καὶ νέον. Εἶναι ὁ τύπος «ψυχροῦ φωτός», ποὺ μᾶς δίνει ἔντονο φωτισμό, χωρὶς νὰ ἐνοχλῆ τὰ μάτια καὶ χρησιμεύει γιὰ νὰ φωτίσουμε ἄπλετα, μὲ τὸ βασικὸ φωτισμό, τὸ χῶρο τῆς λήψεως. Τὸ ἐλάττωμα ἀκριβῶς αὐτοῦ τοῦ τύπου, εἶναι ὅτι δὲν συγκεντρώνει τὴν ἑστία του σὲ ὁρισμένο σημεῖο κι' ἔτσι θεωρεῖται ἀκατάλληλο προκειμένου νὰ πετύχουμε μιὰ πλαστικὴ φωτοσκίαση.

Ὁ τύπος τοῦ βολταϊκοῦ τόξου δὲν εἶναι ἀρκετὰ διαδεδομένος γιατὶ παρουσιάζει ἀρκετὲς τεχνικὲς δυσκολίες καὶ ἀνεπιθύμητες αὐξομειώσεις ἐντάσεως. Εἶναι, ὅμως, πολὺ κατάλληλος γιὰ συγκεντρωτικὸ φωτισμό.

Βλέπουμε, λοιπόν, πὼς ὅλοι οἱ τύποι φωτιστικῶν μέσων, παρουσιάζουν καὶ πλεονεκτήματα καὶ μειονεκτήματα. Γι' αὐτό, ἕνας συνδυασμός τους, ἀνάλογος μὲ τὶς ἐπιδιώξεις τῆς ἐκπομπῆς, ἐξυπηρετεῖ καλλίτερα τὶς ἀνάγκες μας.

Γιὰ τὸν κάθε τύπο φωτισμοῦ, ὑπάρχουν καὶ διάφορες φωτιστικὲς πηγές, ποὺ ἡ σταθερή τους τοποθέτηση, ἡ μετακίνηση τους καὶ οἱ παραλλαγὲς τῶν κατευθύνσεών τους, παίζουν πολὺ σημαντικὸ ρόλο στὴν ποιότητα τῆς τηλεοπτικῆς εἰκόνας. Τὰ περισσότερα τῶν φωτιστικῶν αὐτῶν σωμάτων εἶναι στηριγμένα στὴν ὀροφὴ τοῦ στούντιο, μὲ δυνατότητα μεταλλαγῆς τῆς κατευθύνσεώς τους. Ἡ μεταλλαγὴ αὐτὴ γίνεται ἀπὸ μακρυά, μ' ἕνα ἠλεκτρικὸ σύστημα, ποὺ γιὰ πρώτη φορὰ χρησιμοποίησε τὸ N.B.C. τὸ 1938 καὶ σήμερα ἔχει καθιερωθῆ σ' ὅλα σχεδὸν τὸ στούντιο τῆς τηλεοράσεως.

Ἐν τούτοις, γιὰ τὴν ἐγκατάσταση τοῦ φωτιστικοῦ ἐξοπλισμοῦ ἑνὸς στούντιο, πρέπει πάντα νὰ ὑπολογίζεται καὶ ἡ οἰκονομία τοῦ χώρου

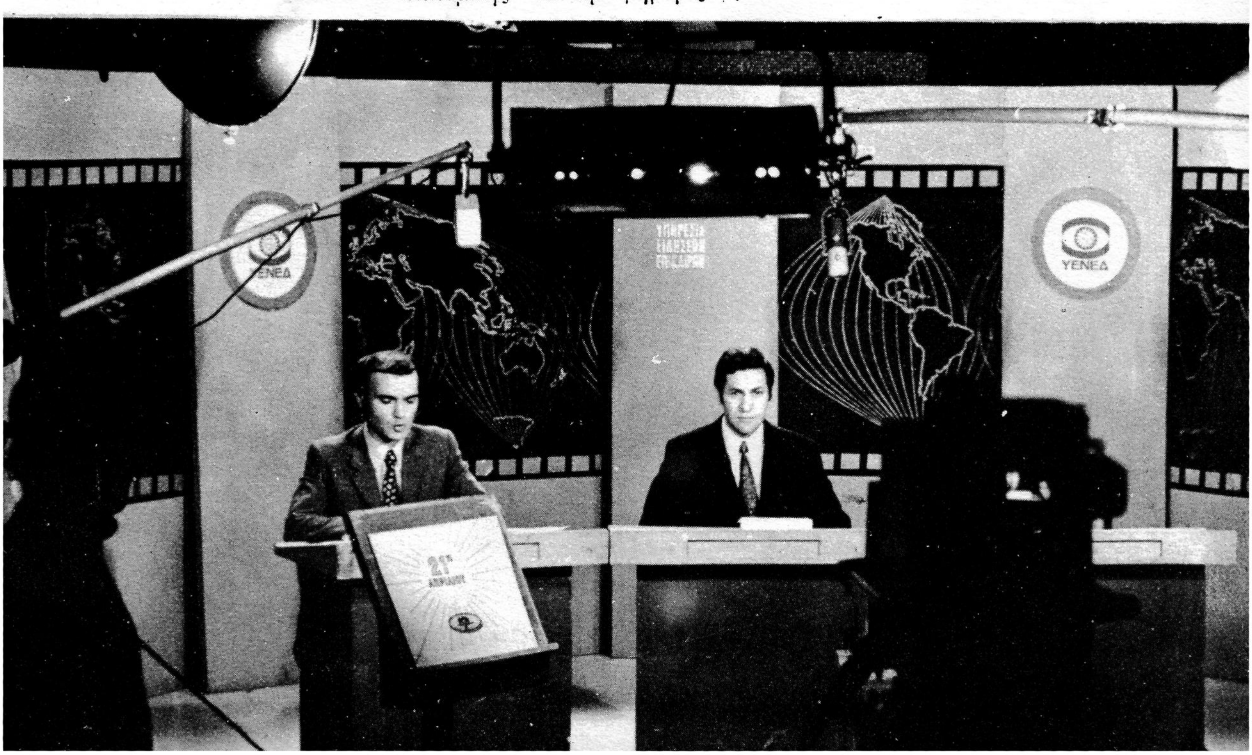
Οἱ πηγὲς μὲ στηρίγματα στὸ δάπεδο (ποὺ τὶς μεταχειριζόμαστε κυρίως, σὰ βοηθητικὲς ἐνισχύσεως ἑνὸς γενικωτέρου φωτισμοῦ ἢ γιὰ εἰδικὰ φωτιστικὰ ἐφφέ), δὲν πρέπει μὲ κανέναν τρόπο νὰ δυσκολεύουν τὴν κίνηση τῆς κάμερας. Οἱ τηλεκατευθυνόμενοι προβολεῖς ποὺ ἀναφέραμε, προσφέρουν ἀσφαλῶς τὶς ὑπηρεσίες τους στὴν ἐξοικονόμηση τοῦ χώρου.. Ἕνας ἄλλος τρόπος εἶναι ἐπίσης, — καὶ γιὰ ὁρισμένες περιπτώσεις — ὁ φωτισμὸς ἐκ τῶν κάτω. Στὸ δάπεδο τοῦ στούντιο ὑπάρχουν ἀνοίγματα καὶ σὲ κάθε ἕνα ἀπ' αὐτὰ εἶναι τοποθετημένος ἕνας προβολέας. Ἐξ ἄλλου, μιὰ φωτιστικὴ πηγὴ προσαρμοσμένη στὴν κάμερα, μπορεῖ νὰ βοηθήση στὸ θέμα τοῦτο τοῦ φωτισμοῦ. Ἀλλὰ καὶ πάλι, ἕνας συνδυασμὸς τῶν φωτιστικῶν τρόπων, μᾶς δίνει συνήθως τὰ καλλίτερα ἀποτελέσματα.

Τὴν ὅλη φροντίδα τοῦ φωτισμοῦ ἑνὸς στούντιο, τὴν ἔχει εἰδικὸς τεχνικός, ὁ ἐπόπτης ἢ ἐπιμελητὴς φωτισμοῦ (LIGHTING SUPERVISOR), ὁ ὁποῖος εἶναι ὑπεύθυνος νὰ ἐξυπηρετήση τὶς ἀπαιτήσεις τῆς παραγωγῆς.

Ὁ φωτισμὸς στὴν ἔγχρωμη TV

Ὅπως τονίσαμε, ὁ φωτισμὸς ἔχει ξεχωριστὴ σημασία γιὰ τὴν πλαστικότητα τῆς ἀσπρόμαυρης τηλεοπτικῆς εἰκόνας, ἂν καὶ τὰ οὐσιώδη προβλήματα ποὺ παρουσιάζει στὴν ἔγχρωμη, εἶναι ἀσυγκρίτως μεγαλύτερα. Ἐδῶ θὰ πρέπει νὰ σημειώσουμε ὅτι ὁ ἠλεκτρονικὸς ἐγκέφαλος (ἐπινόηση τῶν τεχνικῶν τοῦ B.B.C. ἀπὸ τὸ 1961), ἕνας κομπιοῦτερ ποὺ καταγράφει τὴν ἰσχὺ κάθε φωτιστικοῦ σώματος κατὰ τὴν τελικὴ δοκιμὴ μιᾶς ἐκπομπῆς καὶ τὴν ἐπαναφέρει μὲ ἀπόλυτη ἀκρίβεια στὸ σῶμα ὅταν ἡ ἐκπομπὴ εἶναι ἕτοιμη «νὰ βγῆ στὸν ἀέρα», ἔχει προσφέρει κι' ὅλας μιὰ σπουδαία διευκόλυνση στὰ ζητήματα φωτισμοῦ καὶ τῆς

Τὸ ἐσωτερικὸ τοῦ στούντιο τῆς τηλεοράσεως τῆς ΥΕΝΕΔ κατὰ τὴν διάρκεια τῆς ἐκπομπῆς «Ἡ τηλεφημερίς».



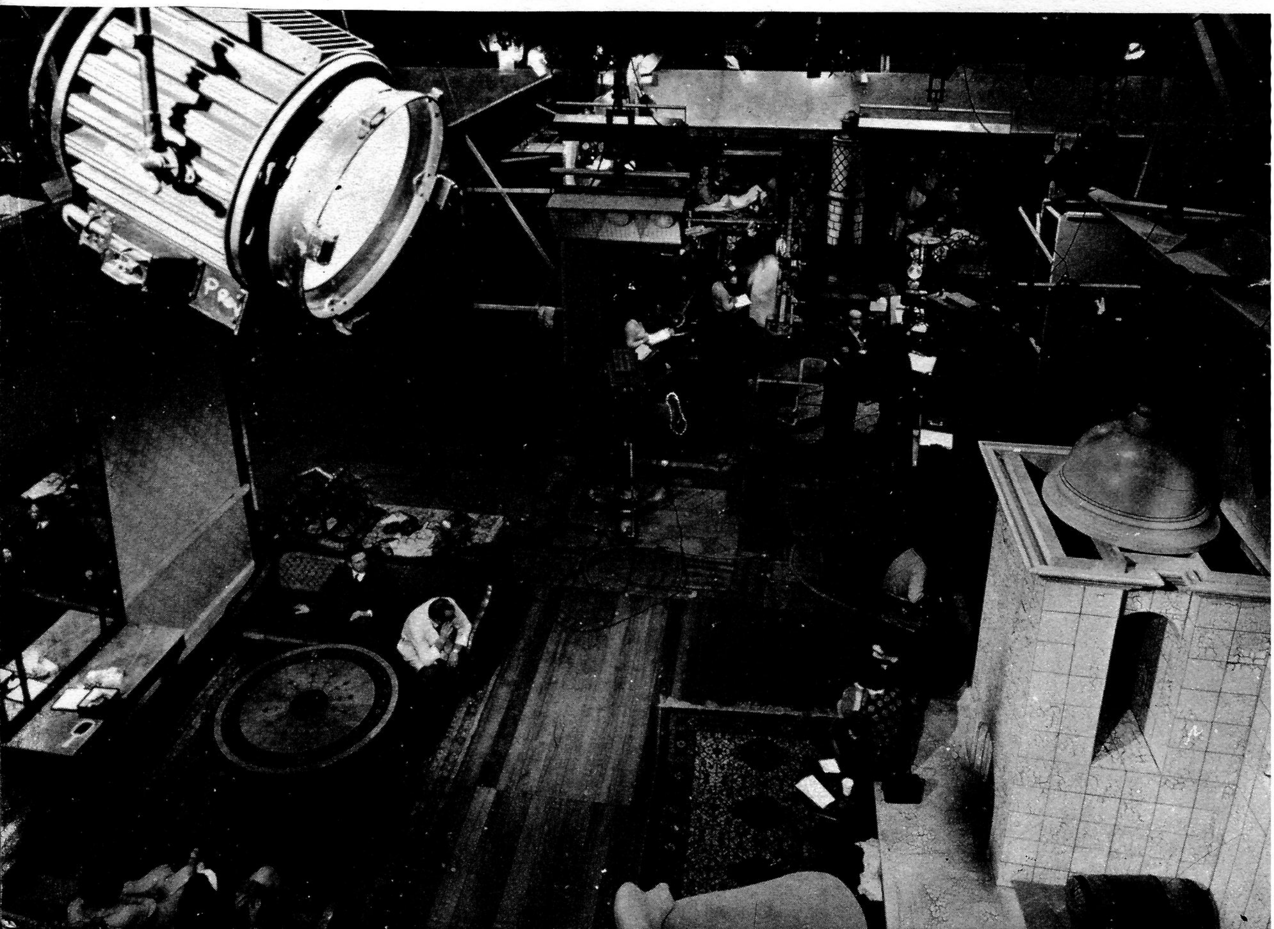
«ἄχρωμης» καὶ τῆς ἔγχρωμης τηλεοράσεως.

Στὴν ἔγχρωμη τηλεόραση ἐκεῖνο ποὺ ἔχει περισσότερο ἐνδιαφέρον εἶναι, κατὰ πρῶτο λόγο, ἡ σύνθεση τῶν χρωμάτων μέσα στὸ πλαίσιο τῆς εἰκόνας καὶ ὄχι τῶν φωτοσκιάσεων. «Στὴν ἔγχρωμη τηλεόραση ἀκόμα κι' ἕνας ἐπίπεδος φωτισμὸς μὲ καλὰ συνθεμένα τὰ χρώματα, δίνει εὐχάριστα ἀποτελέσματα γιὰ τὸ θεατή. Καί, φυσικά, αὐτὸ μπορεῖ νὰ ἐλαττώση τὰ γενικὰ ἔξοδα μιας παραγωγῆς», λένε οἱ εἰδικοί. Ὅσο γιὰ τὸν ἐπηρεασμὸ τῶν χρωμάτων τοῦ ντεκόρ, τῶν ἐνδυμασιῶν καὶ τοῦ μακιγιάζ, σὲ σχέση μὲ τὴ γνωστὴ εὐαισθησία τῆς κάμερας καὶ τὸν φωτισμό, ἡ τηλεόραση κατέληξε σὲ πολλὰ ἴδια συμπεράσματα ποὺ κατέληξε κι' ὁ κινηματογράφος...

Πάντως στὴν ἔγχρωμη τηλεόραση ἐκεῖνο ποὺ παρουσιάζει τὰ περισσότερα προβλήματα, εἶναι ἡ θερμότητα ποὺ ἀναπτύσσεται μέσα σ' ἕνα στούντιο ἀπὸ τὰ φωτιστικὰ σώματα, γιατὶ ἡ θερμότητα παραλλάζει τὸ χρῶμα, τὸ παραμορφώνει.

Αὐτὸ σημαίνει πὼς σ' ἕνα στούντιο παραγωγῆς ἔγχρωμης τηλεοράσεως πρέπει νὰ ὑπάρχη ὁμοιόμορφος φωτισμὸς σ' ὅλες τις θέσεις του, ἀπολύτως σωστὰ ἐλεγμένος. Διαφορετικά, ἂν φανταστοῦμε π.χ. ἕνα μπλὲ ἀντικείμενο ποὺ ἀπομακρύνεται ἀπὸ κάποια φωτιστικὴ πηγὴ — ἡ ὁποία μαζὶ μὲ τὸ φῶς μεταδίδει καὶ θερμότητα — τὸ μπλὲ χρῶμα θὰ τὸ δοῦμε στὴν ὀθόνη μας νὰ γίνεται μαῦρο.

Γιὰ ν' ἀποφευχθοῦν, λοιπόν, αὐτοῦ τοῦ εἴδους οἱ ἀλλοιώσεις, ἡ κάθε φωτιστικὴ πηγὴ πρέπει νὰ ἐκπέμπη τόση ποσότητα θερμότητας, ὥστε ἡ διαφορὰ μεταξὺ τῶν πηγῶν νὰ μὴν εἶναι, ὁπωσδήποτε, μεγαλύτερη ἀπὸ 100 Κέλ-





Θάλαμος ἐλέγχου στὴν Ἰαπωνικὴ τηλεόραση (ΝΗΚ)

βιν. Ὅσο γιὰ τὴ γενικὴ θερμότητα μέσα σ' ἕνα στούντιο, πρέπει νὰ εἶναι περίπου 3.100 Κέλβιν. (Κέλβιν, εἶναι μονάδα μετρήσεως τῆς χρωματικῆς θερμότητας, ποὺ πῆρε τ' ὄνομά της ἀπὸ τὸν Ἄγγλο φυσικὸ ἐπιστήμονα Οὐΐλλιαμ Τόμσον, λόρδο Κέλβιν ὄβ Λάργκς). Ὅσο γι' αὐτὸ καθαυτό, τὸν φωτισμὸ ἑνὸς στούντιο, ἂν τὸν μετρήσουμε μὲ τὴ μονάδα «λούξ», πρέπει νὰ ἔχουμε περίπου 1.600 λούξ. Πρέπει, δηλαδή, νὰ εἶναι κατὰ 1.000 λοὺξ φωτεινότερο ἑνὸς στούντιο ἀσπρόμαυρης τηλεοράσεως.

Γιὰ νὰ ἐξακριβώσουμε τώρα, τὶς φωτιστικὲς ἀντιθέσεις τῶν ἀντικειμένων τῆς εἰκόνας, πρέπει νὰ μετρήσουμε τὸ πιὸ φωτεινὸ σημεῖο της καὶ τὸ πιὸ σκοτεινό. Ἡ διαφορά τους, γιὰ ν' ἀποδοθῆ σωστά, δὲν ἐπιτρέπεται νὰ εἶναι μεγαλύτερη τῆς ἀναλογίας 1 πρὸς 40. Διαφορά, ποὺ ξεπερνάει αὐτὴ τὴν κλίμακα, δὲν ἀνταποκρίνεται στὶς τεχνικὲς δυνατότητες τῆς κανονικῆς τηλεοπτικῆς μεταδόσεως.

Οἱ ἀπαιτήσεις τῆς ἀκριβοῦς φωτιστικῆς ὁμοιογένειας καὶ ἡ πιὸ σωστὴ τήρηση τῶν κανόνων, ποὺ ἐνδεικτικὰ ἀναφέραμε, δὲν εἶναι οἱ μόνες δυσκολίες ποὺ ἔχουμε ν' ἀντιμετωπίσουμε, ὡς πρὸς τὴν πιστὴ (ὅσο μπορεῖ νὰ γίνη πιστὴ) ἀπόδοση τῶν χρωμάτων. Ἡ ἀπολύτως ἴδια εὐαισθησία τῶν χρησιμοποιουμένων μηχανῶν λήψεως, εἶναι κάτι ποὺ πολὺ πρέπει νὰ προσεχτῆ πρὶν ἀπὸ κάθε ἀρχὴ παραγωγῆς. Ἀρκεῖ νὰ ποῦμε ὅτι ἡ προθέρμανσή τους, πρέπει ν' ἀρχίση ἀκριβῶς τὴν αὐτὴ ὥρα, διαφορετικὰ θὰ ἔχουμε ἕνα τραγελαφικὸ ἀποτέλεσμα στὴν ἀπόδοση τῶν χρωμάτων ἑνὸς καὶ τοῦ ἴδιου ἀντικειμένου, ὅταν ἡ λήψη τῆς σκηνῆς περνάει ἀπὸ τὴν μιὰ κάμερα στὴν ἄλλη. Βεβαίως, εἶναι εὐνόητο ὅτι οἱ κάμερες πρέπει νὰ εἶναι τοῦ αὐτοῦ τύπου καί, κατὰ τὸ δυνατό, τῶν αὐτῶν ὡρῶν λειτουργίας. Γιὰ ν' ἀποφευχτοῦν, ἐπίσης, οἱ χρωματικὲς παραλλάξεις, εἶναι προτιμώτερο οἱ λήψεις μιᾶς ἐκπομπῆς νὰ γίνουν τὴν

ἴδια μέρα, ὥστε νὰ κερδηθῆ χρόνος ἀπὸ τὶς ἀπαραίτητες καὶ πολύωρες μετρήσεις φωτισμοῦ καὶ θερμότητας.

Θὰ πρέπει, ἐξ ἄλλου, νὰ λάβουμε ὑπ' ὄψη μας ὅτι ἡ προθέρμανση μιᾶς κάμερας ἔγχρωμης τηλεοράσεως, ἀπαιτεῖ τὸ λιγώτερο, μιὰ ὥρα καὶ γιὰ τὴ λειτουργία τῶν μηχανημάτων ρυθμίσεως κ.λ.π., τουλάχιστο, τρεῖς ὧρες. Γιὰ ἕνα τέστ φωτισμοῦ μπορεῖ νὰ χρειαστῆ μισὴ μέρα καὶ γιὰ νὰ ἐπιτευχθῆ μιὰ σωστὴ μίξη μεταξὺ τῶν εἰκόνων ποὺ μᾶς δίνουν οἱ μηχανὲς λήψεως, πρέπει νὰ περάσουν κάπου τέσσερ[illegible]ις ὧρες.

Ἀφοῦ ἀρχίσει ἡ λήψη, σὲ τρεῖς ὧρες πρέπει νὰ γίνη διακοπή, γιατὶ ἡ συνεχῶς αὐξανομένη θερμότητα μέσα στὸ στούντιο θὰ ἔχη χάσει ἤδη τὴν ὁμοιογένειά της καὶ θὰ ἔχη δημιουργήσει ἀνωμαλίες στὴν ἀπόδοση τῶν χρωμάτων. Γιὰ νὰ συνεχιστῆ ἡ μαγνητογράφηση (ἢ τὸ φιλμάρισμα) τῆς ἐκπομπῆς, εἶναι ἀπαραίτητο ἕνα τέστ χρωματικῆς συγκρίσεως τῶν τελευταίων εἰκόνων, τῶν πρὶν ἀπὸ τὴ διακοπὴ καὶ τῶν εἰκόνων ποὺ πρόκειται ν' ἀκολουθήσουν, ὥστε νὰ συμπέσουν οἱ διαβαθμίσεις τῆς κλίμακας τῶν χρωμάτων.

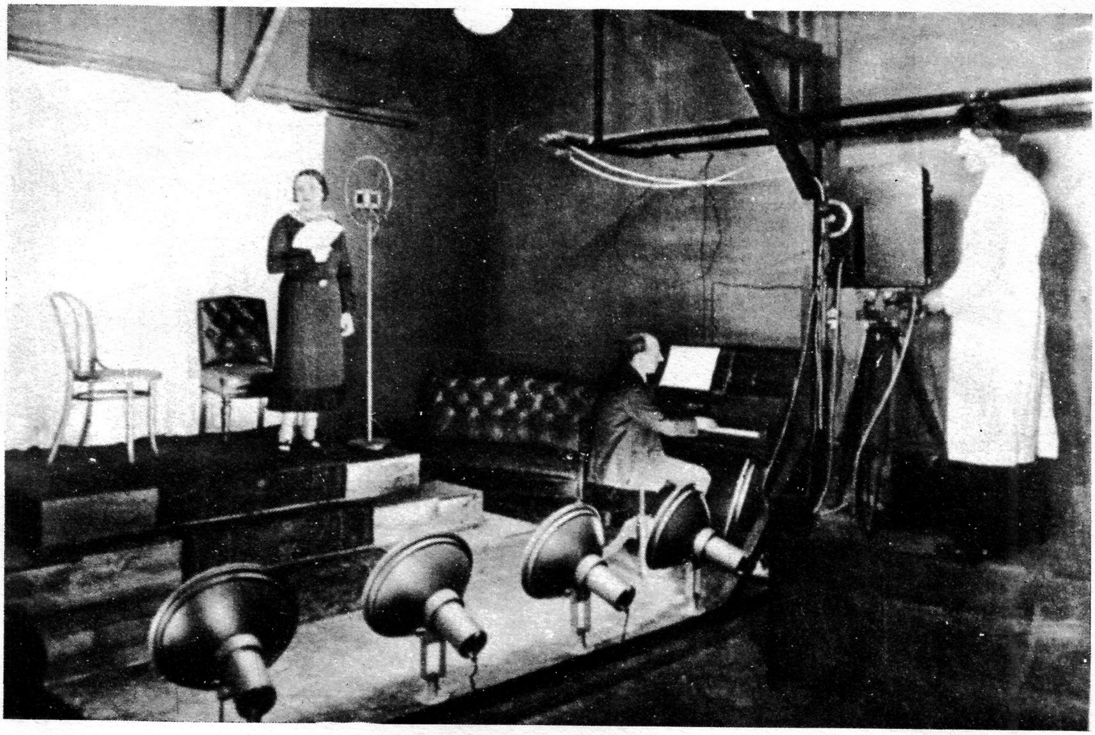
Προκειμένου νὰ χρησιμοποιήσουμε γιὰ ἕνα ἐφφὲ ἔγχρωμο φωτισμὸ — προβολεῖς μὲ χρωματιστὰ φίλτρα — χρειάζεται ἰδιαίτερη προσοχὴ γιατὶ σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση τὸ χρῶμα δὲν εἶναι πραγματικό, δὲν εἶναι τὸ χρῶμα τοῦ ἀντικειμένου, ἀλλὰ φωτιστικό. Προσδίδεται, δηλαδή, στὸ ὁποιο χρῶμα τοῦ ἀντικειμένου ἕνα ἄλλο, μαζὶ μὲ τὸ φωτισμό του. Ἡ θερμότητα ἐδῶ εἶναι καὶ χρωματικὴ καὶ φωτιστική. Ἡ ἀδυναμία δὲ τοῦ ματιοῦ νὰ ξεχωρίση τὸ «πραγματικὸ» χρῶμα, μπορεῖ εὔκολα νὰ μᾶς ὁδηγήση σ' ἐσφαλμένες μετρήσεις.

Ὁ ἦχος καὶ τὸ μικρόφωνο

Πολλοὶ εἶναι ἐκεῖνοι ποὺ ἰσχυρίζονται ὅτι ὁ κινηματογράφος στὸ πρῶτο του στάδιο, πρὶν ἀκόμα ὁ ἦχος λάβη τὴ συμπληρωματική του θέση στὸ θέαμα τῆς κινούμενης εἰκόνας, εἶχε διαμορφώσει τὸ ὕφος του καὶ εἶχε καθορίσει τελειωτικὰ τὴν αἰσθητική του ἔκφραση. «Μόνον ὁ βωβὸς κινηματογράφος — λένε — κατάφερε καὶ ἔδωσε γνήσια καὶ ἀνόθευτη τὴν 7η Τέχνη. Ἡ χρησιμοποίηση κατόπιν τοῦ ἤχου, ὄχι μόνο δὲν ἀνέδειξε, ἀλλὰ περιώρισε, κατὰ πολύ, τὴ «μαγεία» τῆς τέχνης τοῦ κινηματογράφου».

Φυσικά, δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ θεωρήσουμε τὴν ἄποψη αὐτὴ σωστή. Πληρέστερη ἔννοια ἑνὸς ἀντικειμένου ἀποκτᾶμε ὅταν τὸ ἀντικείμενο ἐρεθίζη περισσότερες ἀπὸ τὶς αἰσθήσεις μας. Ἔτσι, σήμερα, ἡ ἔννοια τῆς κινούμενης εἰκόνας στὸν κινηματογράφο καὶ στὴν τηλεόραση εἶναι ἀναπόσπαστα συνυφασμένη στὴ γνώση μας μὲ τὴ συνοδεία τοῦ ἤχου. Στὴ λέξη «συνοδεία» ὑποδηλώνεται ὅτι ὁ ἦχος ἐδῶ ἔχει θέση ὁπωσδήποτε, συμπληρωματική... Ἐν τούτοις, τὸ ἐνδιαφέρον ἑνὸς καλοῦ σκηνοθέτη γιὰ τὸ ὀπτικὸ ἐπίτευγμα μιᾶς ἐκπομπῆς στὴν τηλεόραση εἶναι παράλληλο μὲ τὸ ἐνδιαφέρον του γιὰ τὴν ἀκουστική της ἐντύπωση

Μὲ τὴν πεῖρα ποὺ μᾶς ἔδωσε τὸ Ραδιόφωνο, μποροῦμε καὶ πρέπει νὰ συνδυάζουμε ἕνα καλὸ θέαμα, μ' ἕνα καλὸ ἀκρόαμα. Ἡ ραδιοφωνική, ἀκριβῶς, τεχνικὴ τῆς ἐκπομπῆς, μᾶς εἶναι ἀπόλυτα χρήσιμη καὶ στὴν τηλεόραση Τὸ μικρόφωνο εἶναι πάλι τὸ βασικὸ ὄργανο ποὺ ἐξυπηρε-



Τεράστια φωτιστικὰ σώματα κι' ἕνα μικρόφωνο τῆς ἐποχῆς, μπροστὰ στὴν πρώτη τηλεκφωνήτρια τῆς Γαλλικῆς Τηλεοράσεως, Σουζὰν Μπριντού.

τεῖ τὸ AUDIO. Τὸ «AUDIO» εἶναι ὁ διεθνὴς ὅρος τὸν ὁποῖο χρησιμοποιοῦμε, προκειμένου νὰ μιλήσουμε γιὰ τὸ ἠχητικὸ μέρος μιᾶς τηλεοπτικῆς ἐκπομπῆς.

Ὑπάρχουν ἀρκετὰ εἴδη μικροφώνων, ποὺ ἡ λειτουργία τους ὅμως σ' ὅλα εἶναι ἴδια· Μετατρέπουν τὶς μηχανικὲς δονήσεις τῶν ἠχητικῶν κυμάτων, σὲ ἠλεκτρικές. Ἡ διάκρισήτους γίνεται, ἐν τούτοις ἀπὸ τὶς δυνατότητες ἐξυπηρετήσεως ποὺ μᾶς παρέχουν κι' ἀπὸ τὸν ἐξωτερικο τους τύπο. Ἔτσι ἔχουμε μικρόφωνα ἁπλῆς (μονῆς) κατευθύνσεως, διπλῆς κατευθύνσεως, κυκλικῆς καὶ τὰ ὑπερκατευθυνόμενα μικρόφωνα, μὲ ὀξύτατη κατεύθυνση εὐαισθησίας. Ἐξ ἄλλου, ἔχουμε μικρόφωνα στηριγμένα σὲ ὄρθιες βάσεις ἐπιτραπέζια μικρόφωνα, μικρόφωνα ἀτομικά, γιὰ τοὺς παρουσιάζοντες κυρίως ἐκπομπὲς στὶς ὁποῖες εἶναι ἀπαραίτητη ἡ κίνησηκαὶ τὰ μικρόφωνα μὲ τὴ γνωστὴ ὀνομασία «μποὺμ» (BOOM), τὰ ὁποῖα εἶναι προσαρμοσμένα στὴν ἄκρη μιᾶς ράβδου καὶ παρακολουθοῦν, μὲ τὴ βοήθεια ἑνὸς εἰδικευμένου τεχνικοῦ, τὶς κινήσεις τῶν προσώπων ποὺ μετέχουν σὲ μιὰ ἐκπομπή. Αὐτὰ τὰ μικρόφωνα εἶναι τηλεκατευθυνόμενα καὶ χρησιμοποιοῦνται περισσότερο σὲ δραματικὲς ἢ μουσικὲς ἐκπομπές.

Ἡ ἀλήθεια εἶναι πὼς οἱ περισσότεροι σκηνοθέτες (καὶ ἀσφαλῶς, ὄχι οἱ καλλίτεροι) τῆς τηλεοράσεως, ἐντυπωσιασμένοι ἀπὸ τὴ «γοητεία» τοῦ θεάματος, τῆς εἰκόνας, παραμελοῦν συχνὰ τὸ ἠχητικὸ μέρος τῶν ἐκπομπῶν καὶ δὲν λαβαίνουν ὑπ' ὄψητους ὅτι τὸ AUDIO εἶναι τὸ πρῶτο καὶ βα-



Μὲ τὸ μικρόφωνο στὸ χέρι, ὁ ρεπόρτερ τῆς Τηλεοράσεως τῆς O R T F, παίρνει συνεντεύξεις ἀπὸ ἀθλητὰς τῆς Ὀλυμπιάδος τοῦ Μεξικοῦ.

σικὸ συμπλήρωμα τοῦ VIDEO. Κι' ὅταν ἔτσι συμβαίνη, τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι ἡ μείωση τῆς ποιοτικῆς στάθμης τῆς τηλεοπτικῆς ἐκπομπῆς. Ἡ ραδιοφωνικὴ ἐμπειρία μᾶς ἔμαθε π.χ. ὅτι κι' ἂν ἀκόμα οἱ διαστάσεις ἑνὸς στούντιο προσφέρωνται γιὰ τὴν παραγωγὴ μιᾶς ἐκπομπῆς εἰκόνων, αὐτὲς οἱ ἴδιες διαστάσεις μπορεῖ νὰ μὴ εἶναι κατάλληλες γιὰ τὸν ἦχο τῆς ἐκπομπῆς. Ἂν, μολοντοῦτο, ὑπάρχη ἀνάγκη νὰ γίνη ἡ τηλεοπτικὴ παραγωγὴ μέσα σ' αὐτὸ τὸ στούντιο, θὰ πρέπει νὰ ξέρουμε ἐκ τῶν προτέρων, ὅτι τὸ ἠχητικὸ ἀποτέλεσμα ἴσως νὰ μὴν εἶναι ἱκανοποιητικό.

Οἱ κανόνες τῆς ἠχητικῆς τοῦ στούντιο, μᾶς ἔχουν καθορίσει ὅτι ἡ χωρητικότητα θαλάμου 50 - 100 κυβ. μέτρων εἶναι κατάλληλη γιὰ ὁμιλία ἑνὸς ἢ δύο προσώπων, 300 - 500 κυβ. μέτ. γιὰ ἕνα συγκρότημα μουσικῆς δωματίου ἢ κάτι ἀνάλογο καὶ 3.000 - 4.000 κυβ. μέτρων γιὰ μιὰ συμφωνικὴ ὀρχήστρα. Γιὰ τὶς θεατρικὲς ἐκπομπές, οἱ περιπτώσεις καθορίζουν τὸ μέγεθος τοῦ στούντιο ποὺ θὰ χρησιμοποιηθῆ.

Τὴν σημασία τοῦ ἤχου στὴν τηλεόραση μᾶς ἀποδεικνύει μιὰ σειρὰ ἀπὸ σχετικοὺς κανόνες, μερικοὺς ἀπὸ τοὺς ὁποίους σᾶς δίνουμε ἐδῶ σὰν περάδειγμα: 1) Μὲ τὸ «ἄναμμα» τοῦ ὀπτικοῦ τίτλου τῆς ἀρχῆς μιᾶς ἐκπομπῆς, ὁ ἦχος (ἡ μουσικὴ) πρέπει κι' αὐτὸς ν' «ἀνεβαίνη» συγχρόνως. Ἡ εἰκόνα δὲν πρέπει νὰ προηγῆται τοῦ ἤχου. 2) Ἡ ἄμεση μετάβασηαπὸ μιὰν εἰκόνα σὲ μιὰν ἄλλη — (αὐτὸ ποὺ λέμε

«κὰτ» (CUT), — ἢ ἡ μίξη τῶν εἰκόνων, ἢ τὸ σβήσιμο μιᾶς εἰκόνας, πρέπει νὰ γίνεται πάντα, νὰ συμβαδίζη, μὲ τὸ ρυθμὸ τῆς μουσικῆς. 3) Τὸ CUT πάνω σὲ διάλογο πρέπει νὰ γίνεται σὲ τέλος φράσεως καὶ ποτὲ ὅταν ὁ λόγος συνεχίζεται. 4) Αὐτὸ ποὺ εἶναι προοπτικὸ στὸ θέαμα, ἔχει τὴν ἴδια σημασία καὶ στὸν ἦχο. Ἦχος καὶ εἰκόνα πρέπει νὰ συσχετίζωνται· ὑπάρχει μεταξύ τους ἄμεση ἀλληλεξάρτηση

Ἡ σκηνογραφία

Στὸ κυρίως στούντιο παραγωγῆς ἐκπομπῶν τηλεοράσεως, ἐκτὸς ἀπὸ τὶς κάμερες, τοὺς προβολεῖς, τὰ μικρόφωνα (γιὰ ὅλα αὐτὰ μιλήσαμε ἤδη λεπτομερῶς), θὰ μᾶς ἐντυπωσιάσουν, ἀσφαλῶς, καὶ τὰ σκηνικά, ποὺ θὰ δοῦμε στημένα καὶ ποὺ ἡ τηλεοπτικὴ τεχνικὴ ἔχει διαμορφώσει κατὰ τρόπο διάφορο ἀπὸ τὸν γνωστὸ τῆς θεατρικῆς σκηνογραφίας. Ὅταν βλέπουμε π.χ. στὴν ὀθόνη τοῦ δέκτη μας, στὸ πρῶτο πλάνο, μερικὰ ὡραῖα λουλούδια, ποὺ σὲ συνδυασμὸ μὲ τὰ ἄλλα ντεκὸρ μᾶς δίνουν τὴν ἐντύπωση ἑνὸς ἀνθισμένου κήπου, αὐτὰ τὰ «ὡραῖα λουλούδια» νὰ εἶσαστε σίγουροι πὼς εἶναι «φυτρωμένα» (καὶ πλαστικά, μᾶλλον) σὲ μιὰ μακρόστενη κινητὴ γλάστρα, «ειδικὴ» γιὰ παρόμοιες περιπτώσεις.

Στὴν τηλεόραση ὅπως καὶ στὸν κινηματογράφο, οἱ σκηνογραφικὲς αὐτὲς ἐπινοήσεις εἶναι πάρα πολὺ συχνές. Ἀπὸ τοῦτο καὶ μόνο τὸ ἁπλὸ παράδειγμα, εἶναι εὔκολο νὰ καταλάβη κανεὶς τὴ βασικὴ διαφορὰ ποὺ ὑπάρχει, ἀνάμεσα στὴ σκηνογραφία τῆς τηλεοράσεως (καὶ τοῦ κινηματογράφου) καὶ στὴ σκηνογραφία τοῦ θεάτρου. Ὁ σκηνογράφος τοῦ θεάτρου, ἐνδιαφέρεται γιὰ τὸ σκηνικὸ τῆς... σκηνῆς, ἐνῶ στὴν τηλεόραση γιὰ τὸ σκηνικὸ τοῦ πλάνου. Στὸ θέατρο ἡ σκηνογραφία εἶναι σχεδὸν πάντα συμβατική, ἐνῶ στὴν τηλεόραση σχεδὸν πάντα, εἶναι ρεαλιστική, παραστατική. Ἐκτὸς ἂν πρόκειται γιὰ τὴν τηλεοπτικὴ ἀπόδοση ἑνὸς παραμυθιοῦ, ἑνὸς ποιητικοῦ ἔργου ἢ μιᾶς χορευτικῆς φαντασίας, ποὺ τότε τὸ σκηνικὸ θὰ συντελέση, ἴσα - ἴσα, στὴν ἐντύπωση τῆς ἐξωπραγματικῆς ἀτμόσφαιρας. Πάντως, τὸ ἐπίπεδο ζωγραφικὸ σκηνικό, ὁπωσδήποτε, δὲν εἶναι τὸ πιὸ κατάλληλο γιὰ τὴν τηλεόραση ὅπως δὲν εἶναι γιὰ τὸν κινηματογράφο.

Ὅμως, καὶ μὲ τὸ κινηματογραφικὸ σκηνικὸ ἔχει κάποια διαφορὰ τὸ σκηνικὸ τῆς τηλεοράσεως. Ὄχι στὸ ὀπτικό του ἀποτέλεσμα, ἀλλὰ στὸ στήσιμό του. Ἡ δυσκολία ποὺ προκύπτει ἀπὸ τὴ διαφορὰ αὐτή, βαραίνει τὴν τηλεόραση μιὰ καὶ οἱ σκηνογράφοι της πρέπει νὰ λαβαίνουν ὑπ'

Ἕνα μικρόφωνο γιὰ τὴν Πάττυ Πράβο. Τὸ μικρόφωνο διακρίνεται καλλίτερα στὴ μεγάλη ὀθόνη τοῦ «Ἀΐντοφόρ» τῆς «Καντσονίσσιμα».





Ἕνα σκηνογραφικὸ κομψοτέχνημα, γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Μπέρναρ Σῶ «Πυγμαλίων», σὲ στούντιο τῆς Αὐστριακῆς Τηλεοράσεως.

ὄψη τους ὅλες τὶς λεπτομέρειες τῆς κινήσεως τῶν μηχανῶν (καὶ ὄχι τῆς μηχανῆς) λήψεως.

Ἂς ἐξηγήσουμε τὸ σημεῖο αὐτό, ποὺ γιὰ τοὺς σκηνογράφους τῆς τηλεοράσεως ἀποτελεῖ μιὰ πρώτη ἀντιμετώπιση τῆς δουλειᾶς τους. Ὁ σκηνογράφος τοῦ κινηματογράφου μπορεῖ νὰ στήση ὅσα σκηνικα θέλει γιὰ ἕνα ἔργο, σὲ θέσεις ποὺ νὰ μὴν ἔχουν καμμιὰ σχέση ἡ μία μὲ τὴν ἄλλη. Τὸ γύρισμα τοῦ φὶλμ διακόπτεται ἄπειρες φορὲς κι' ὕστερα «τὸ τραπέζι τοῦ μοντὰζ» θ' ἀναλάβη νὰ ἑνώση τὴν ταινία σ' ἕνα συνεχὲς σύνολο. Στὴν τηλεόραση ὅμως, ποὺ ἀπαιτεῖ τὴν ἄμεση συνέχεια τῆς ἐκπομπῆς ἡ τοποθέτηση τῶν σκηνικῶν μέσα στὸ στούντιο, πρέπει νὰ ἔχη μιὰ σχέση συνέχειας τέτοια, ποὺ νὰ διευκολύνη τὴν κίνηση τῶν μηχανῶν γιὰ τὴ λῆψη τῶν ἐναλασσομένων σκηνογραφιῶν. Μὰ καὶ ἡ μαγνητογράφηση μιᾶς ἐκπομπῆς ἀπαιτεῖ τὴν τηρηση της συνέχειας ἀφοῦ τὸ μοντὰζ τῆς μαγνητοταινίας δὲν παρέχει μεγάλη ἄνεση λεπτεπίλεπτης ἐργασίας τῆς συναρμογῆς της. Στὴ φωτοταινία μποροῦμε νὰ κάνουμε μοντὰζ σκηνῶν, δὲν μποροῦμε εὔκολα νὰ κάνουμε μοντὰζ πλάνων.

Στὴν ἔγχρωμη τηλεόραση ποὺ ἡ ἐκμετάλλευση τοῦ χρόνου εἶναι ἐπιβεβλημένη ἀπὸ τὶς συνθῆκες τῆς τεχνικῆς της (τὴν ἀπαιτούμενη θερμοχρωματικὴ ὁμοιογένεια) ἡ σκηνογραφία δὲν θὰ πρέπει νὰ παρεμποδίζη αὐτὴ τὴν ἐκμετάλλευση. Ὁ σκηνογράφος, ἑπομένως, πρέπει νὰ ἐκμεταλλευτῆ ὅσο οἰκονομικώτερα μπορεῖ τὸ χῶρο, νὰ ὑπολογίση τὴν κίνηση τῆς κάθε κάμερας καὶ ν' ἀφήνη ἕνα ἄνετο δάπεδο γιὰ τὴ γρήγορη μετακίνησή της ἀπὸ σκηνικὸ σὲ σκηνικό. Γενικά, ἡ σωστὴ ἐκτίμηση τοῦ χώρου τοῦ στούντιο πρέπει νὰ εἶναι ἀπὸ τὶς βασικές του ἐπιδιώξεις κι' ὅταν, μάλιστα, τὸ στούντιο δὲν ἐξυπηρετῆται ἀπὸ πολλὲς μηχανές...

ΚΑΤΑΛΛΗΛΟ γιὰ στήσιμο σκηνικῶν στὴν τηλεόραση, εἶναι τὸ στρογγυλὸ ἢ τετράγωνο στούντιο, ποὺ διευκολύνει τὴν τοποθέτησή τους κυκλικά. Τὰ πιὸ ἀκατάλληλα στούντιο εἶναι τὰ μακρόστενα, ἐπειδὴ ἡ μετακίνηση τῆς μηχανῆς, ἀπὸ τὸ πρῶτο π.χ. στὸ τελευταῖο σκηνικό, ἀπαιτεῖ μιὰ μεγαλύτερη διαδρομὴ καὶ χάσιμο χρόνου, πολύτιμου γιὰ τὴ συνεχόμενη «δράση» τῆς τηλεοπτικῆς ἐκπομπῆς.

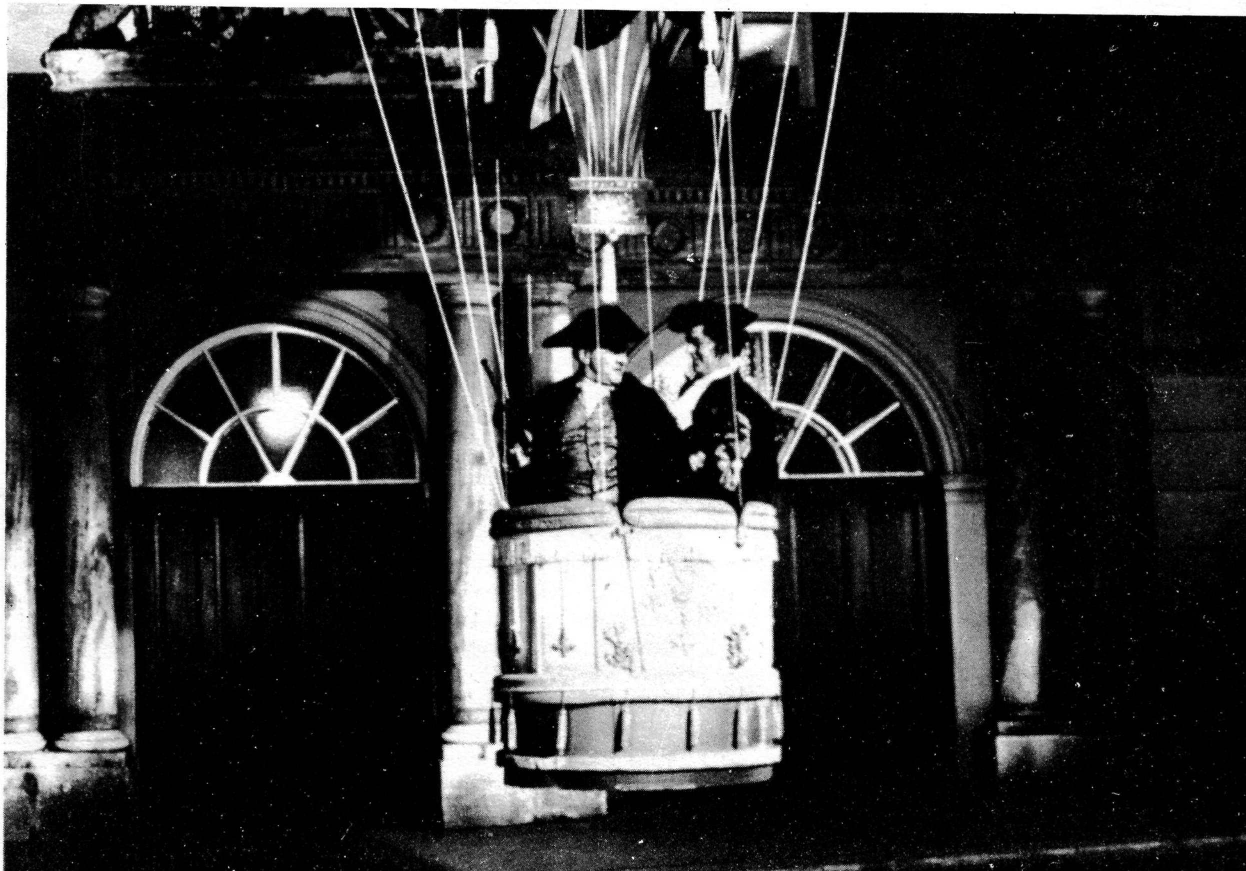
Ἐδῶ μποροῦμε νὰ σημειώσουμε ὅτι τὰ χρώματα ποὺ ἔχουν ἀποδειχτῆ πιὸ κατάλληλα γιὰ τὰ σκηνικὰ στὴν «ἄχρωμη», τὴν ἀσπρόμαυρη τηλεόραση, εἶναι τὰ παστὲλ καὶ κυρίως, τὸ γκρὶ μὲ τὶς ἀ-

ιοχρώσεις του, πού δίνει σαφέστερους στό σκηνογράφο τούς έντονότερους καί άνοιχτότερους τόνους.

'Ιδιαίτερα χρήσιμα στοιχεία στήν τηλεόραση είναι οί μικρογραφίες (μακέττες) τοπείων, φανταστικών καί μή, καθώς καί οί φωτογραφικές μεγεθύνσεις, πού ή ρεαλιστική τους άπεικόνιση προσαρμόζεται στό ύφος τών τηλεοπτικών έργων. Περισσότερο γιά σταθερές εικόνες βάθους καί μάλιστα γνωστών τοποθεσιών, οί φωτογραφικές αύτές μεγεθύνσεις παρουσιάζουν πολλή πειστικότητα φωτογραφική, έπίσης, χρησιμοποίηση γίνεται μέ προβολή σταθερών διαφανειών (slides) σέ μιάν όθόνη, πού βρίσκεται πίσω άπό τά έμψυχα ή τά άψυχα άντικείμενα τής σκηνής, τής όποίας γίνεται λήψη. Είναι αύτό πού λέμε μέ τήν τηλεοπτική όρολογία, BACK PROJECTION (μπάκ προτζέκσιον). "Ομως, πραγματικά έξυπηρετική γιά έξωτερικές σκηνές ένός τηλεοπτικού έργου, πού μεταδίδονται όμως, μέσα άπό τόν κλειστό χώρο ένός στούντιο, είναι ή προβολή, όχι σλάϊντς, άλλά κινηματογραφικού φίλμ πάνω σ' αύτή τήν διάφανη όθόνη.

Ή «μπάκ προτζέκσιον» είναι πράγματι ένα πολύ χρήσιμο συμπλήρωμα στά σκηνικά καί, όπως λέει ό Ντέσμοντ Ντέϊβις, μπορεί νά μάς προσφέρη μιά έξαιρετικά μεγάλη ποικιλία γιά φόντο. Βέβαια, παρουσιάζει τό μειονέκτημα ότι ή όθόνη προβολής, ή μηχανή γιά τήν προβολή κι' άκόμα ή άπαιτουμένη άπόσταση μεταξύ τους, μάς άναγκάζει νά διαθέσουμε ένα μεγάλο χώρο στό στούντιο, πού

Μιά χαρακτηριστική σκηνογραφία άπό τήν έκπομπή τής Αύστριακής Τηλεοράσεως «Ίστορία τού Θεάτρου. "Αν ντέρ Βίιν».



δὲν εἶναι πάντοτε διαθέσιμος. Ἐν τούτοις μιὰ σημαντικὴ ἐξοικονόμηση χώρου μποροῦμε νὰ πετύχουμε μὲ τὴ χρησιμοποίηση ἑνὸς καθρέφτη ἢ ἑνὸς συστήματος καθρεφτῶν, οἱ ὁποῖοι σὲ κατάλληλη καὶ σταθερὴ θέση, θ' ἀντικατοπτρίζουν τὶς φωτεινὲς ἀκτίνες ἀπὸ τὴ μηχανὴ τῆς προβολῆς στὸ πίσω μέρος τῆς διαφανοῦς ὀθόνης. Ἡ σταθερότητα τῶν θέσεων τοῦ συστήματος τῆς **BACK PROJECTION**, ἀποτελεῖ ἕνα ἄλλο μειονέκτημα, ποὺ δὲν ἐλαττώνει ὅμως, τὴ διάθεσή μας νὰ προσφύγουμε σ' αὐτήν, ἂν πρόκειται νὰ τὴν ἐκμεταλλευτοῦμε σὲ κάποιο οὐσιῶδες μέρος τῆς παραγωγῆς.

Ἕνας βασικὸς κανόνας τῆς μεταχειρίσεως τῆς «πίσω προβολῆς», εἶναι ὅτι ἡ κάμερα πρέπει νὰ βρίσκεται πάντοτε ὅσο τὸ δυνατὸν πλησιέστερα στὴ διάφανὴ ὀθόνη καί, ὁπωσδήποτε, ἀκριβῶς ἀπέναντί της, σχηματίζοντας μ' ἐκείνη μιὰν ὀρθὴ γωνία. Μιὰ λήψη ἀπὸ διαφορετικὴ γωνία, ὄχι μόνο παραμορφώνει τὴν εἰκόνα πάνω στὴν ὀθόνη, ἀλλὰ καὶ ἡ φωτεινότητα τῆς εἰκόνας μειώνεται τόσο πιὸ πολύ, ὅσο πιὸ φωτισμένη εἶναι ἡ σκηνή, ἡ μπροστὰ ἀπὸ τὴν ὀθόνη.

Ἕνας ἄλλος ἀκόμα, βασικὸς κανόνας, μᾶς ἀπαγορεύει νὰ κινήσουμε τὴ μηχανὴ λήψεως κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ἐκπομπῆς, γιατὶ καθὼς κινεῖται ἡ κάμερα, ἀλλάζει καὶ τὸ μέγεθος τῶν «ζωντανῶν» ἀντικειμένων τῆς σκηνῆς, πέρα ἀπὸ κάθε πιθανὴ σχέση μὲ τὴ σταθερὴ προοπτικὴ τῆς εἰκόνας, ποὺ προβάλλεται στὴν ὀθόνη. Ἑπομένως, ἡ κάμερα πρέπει νὰ παραμένη σὲ σταθερὴ θέση μπροστὰ στὸ θέμα, ποὺ συνθέτουν τὰ ἀντικείμενα τῆς σκηνῆς καὶ ἡ ὀθόνη προβολῆς τῆς ταινίας.

«Ὑποβολέας» καὶ καθρέφτες

ΒΡΙΣΚΟΜΑΣΤΕ ἀκόμα στὸ κυρίως στούντιο παραγωγῆς ἐκπομπῶν τηλεοράσεως. Πρὶν περάσουμε στὸ θάλαμο ἐλέγχου, ἂς ἀναφερθοῦμε σὲ μερικὰ τεχνικὰ ἐξαρτήματα, ποὺ μποροῦμε νὰ δοῦμε ἐπίσης, μέσα στὸ στούντιο. Ἕνα ἀπ' αὐτὰ εἶναι ὁ τηλε - ὑποβολέας (**TELEPROMTER** - τελεπρόμ τ ε ρ). Πρόκειται, πράγματι, γιὰ ἕναν ὑποβολέα, ὄχι βέβαια, προφορικό, ἀλλὰ ὀπτικό. Εἶναι μιὰ ἐπινόηση, μιὰ συσκευὴ ποὺ διευκολύνει ἐκείνους ποὺ ἐμφανίζονται στὴν τηλεόραση, ἐκείνους ποὺ δὲν ἔχουν μεγάλη ἄνεση λόγου ἢ ποὺ δὲν μποροῦν ν' ἀποστηθίσουν ὅσα ἔχουν νὰ ποῦν μπροστὰ στὴν κάμερα.

Μπροστὰ στὴν κάμερα, εμπρό ἀπὸ τοὺς φακούς της καὶ ἀπέναντι ἀπὸ τὸν ὁμιλητη, ἐφαρμόζεται αὐτὴ ἡ συσκευὴ ποὺ εἶναι μιὰ μικρὴ φωτισμένη ὀθόνη, μήκους περίπου, 30 ἑκατοστῶν. Μέσα σὲ τούτη τὴν ὀθόνη ὁ ὁμιλητὴς βλέπει καὶ διαβάζει τὸ κείμενό του. Εἶναι γραμμένο μὲ μεγάλα μαῦρα γράμματα πάνω σ' ἕνα κίτρινο συνήθως χαρτί, ποὺ ξετυλίγεται ἀπὸ ἕναν κύλινδρο μὲ τὴν ταχύτητα τὴν ὁποία θέλουμε. Ἡ θέση τοῦ «τελεπρόμτερ» ἐμπρὸς ἀπὸ τὸ φακὸ εἶναι ἀπαραίτητη γιὰ νὰ μὴν ἔχη ὁ θεατὴς τὴν ἐντύπωση ὅτι ὁ ὁμιλητής... διαβάζει, ἀλλὰ ὅτι βλέπει πρὸς αὐτόν.

Ἔχουμε πεῖ πὼς ἡ χρησιμοποίηση τῶν καθρεφτῶν εἶναι ἐξαιρετικὰ ἐξυπηρετικὴ γιὰ τὴν ἐξοικονόμηση χώρου στὴν περίπτωση τῆς **BACK PROJECTION**. Οἱ καθρέφτες, ὅμως, μᾶς ἐξυπηρετοῦν, ἐξί



Ὁ συνεργάτης μας Γιῶργος Κάρτερ (δεξιά) ἐνῶ διευθύνει μιὰν ἐκπομπὴ στὴν Ἑλληνικὴ Τηλεόραση (ΕΙΡΤ).

δου ἀποτελεσματικὰ γιὰ μερικὲς ἐντυπωσιακὲς λήψεις μέσα στὸ στούντιο ἀπὸ γωνίες πολὺ ψηλὲς ἢ πολὺ χαμηλὲς καὶ μὲ κάμερες ἀκόμα ποὺ στηρίζονται σὲ τρίποδα ἢ δυσκίνητες βάσεις. Ἔτσι, ἕνας καθρέφτης ἢ ἕνα σύστημα καθρεφτῶν, σὲ κατάλληλη θέση σὲ σχέση μὲ τὸ φακὸ τῆς κάμερας, μέσα ἀπὸ τὸν ὁποῖο βλέπει ὁ κάμεραμὰν τὴ σκηνή του, μπορεῖ νὰ μᾶς δώση πολλὲς ἐνδιαφέρουσες γωνίες γιὰ μιὰ ποικιλία ὀπτικῶν ἐφφέ. Οἱ περιορισμοὶ ποὺ μᾶς ἐπιβάλει ἡ χρησιμοποίηση αὐτοῦ τοῦ τεχνάσματος καί, κυρίως, ὡς πρὸς τὶς μετακινήσεις τῆς μηχανῆς λήψεως, εἶναι, ἀσφαλῶς, εὐνόητοι. Ἀκόμα, πρέπει νὰ λάβουμε ὑπ' ὄψη μας ὅτι ὁ χρόνος τῆς προετοιμασίας ποὺ χρειάζεται γιὰ νὰ τεθῆ σωστὰ σ' ἐφαρμογὴ τὸ τέχνασμα αὐτὸ τῶν καθρεφτῶν, εἶναι ἀρκετὰ ὑπολογίσιμος...

Μέσα σ' ἕνα στούντιο, εἶναι ἀναγκαία ἡ παρουσία καὶ μερικῶν μόνιτορς (MONITORS), δεκτῶν, δηλαδή, κλειστοῦ κυκλώματος στὶς ὀθόνες τῶν ὁποίων οἱ συντελεστὲς τῆς παραγωγῆς ἑνὸς προγράμματος μποροῦν νὰ παρακολουθήσουν τὶς εἰκόνες ποὺ παίρνουν οἱ κάμερες. Σ' ἕνα τέτοιο μόνιτορ, ὁ σχολιαστὴς ἑνὸς φίλμ, π.χ., βλέπει τὸ φίλμ ποὺ μεταδίδεται καὶ κάνει τὴν περιγραφή του. Πολλοὶ ἐμφανιζόμενοι στὴν τηλεόραση καὶ μὴ ἐξοικιωμένοι μαζί της, κατὰ τὴ διάρκεια ποὺ ἡ κάμερα τοὺς ἔχει «στὸν ἀέρα», ξεχνιοῦνται ἀπολαμβάνοντας τὸν ἑαυτό τους μέσα στὴν ὀθόνη κάποιου μόνιτορ... Ὅταν δὲν ὑπάρχη λόγος, δὲν

πρεπει οἱ μόνιτορς νὰ «καθρεφτίζουν» τοὺς τηλεμφανιζομένους...



Ὁ σκηνοθέτης

ΜΙΛΗΣΑΜΕ κι' ὅλας γιὰ τὸν βασικὸ ἐξοπλισμό, ποὺ μπορεῖ νὰ δῆ κανεὶς μέσα στὸ κυρίως στούντιο παραγωγῆς τηλεοπτικῶν ἐκπομπῶν. Ἡ σύγχρονη τηλεόραση μὲ τὰ τεχνικὰ αὐτὰ μέσα ἐπιδιώκει νὰ παρουσιάση στοὺς θεατές της, ὄχι μόνον ἕνα πρόγραμμα ποὺ θ' ἀνταποκρίνεται στὴν κοινωνικὴ ἀποστολή της, ἀλλὰ στὸ πρόγραμμα αὐτὸ νὰ ὑπάρχη καὶ μιὰ αἰσθητική, ὥστε ἡ παρακολούθησή του νὰ δημιουργῆ ἕνα εὐχάριστο συναίσθημα στὸ εὐρύτατο κοινό της.

Θὰ ἦταν ἀπαράδεκτο σήμερα, ποὺ ἡ ἐκφραστικὴ τῆς κινούμενης εἰκόνας ἔχει τόσο ἐξελιχθῆ, νὰ μεταδίδη ἡ τηλεόραση ἐκπομπὲς στὶς ὁποῖες δὲν λαμβάνονται ὑπ' ὄψη καὶ ζητήματα αἰσθητικῆς φυσεως. Θὰ ἦταν ἀκατανόητη, π.χ. μιὰ τηλεοπτικὴ σκηνὴ στὴν ὁποία ἡ ἐναλλαγὴ τῶν εἰκόνων δὲν θὰ σχημάτιζε ὀπτικὲς φράσεις καὶ λέξεις μὲ μιὰ λογικὴ ἑνότητα. Θὰ ἦταν ἔξω ἀπὸ τὴν «συμβατικὴ» ἀλήθεια, ἂν οἱ τηλεοπτικὲς εἰκόνες, τὰ σβησίματα μεταξὺ τῶν εἰκόνων ἢ τὰ «κοψίματα» τῶν πλάνων, δὲν εἶχαν σκοπὸ νὰ ὑπογραμμίσουν τὶς λέξεις αὐτὲς καὶ τὶς φράσεις καὶ συνάμα νὰ τὶς ἐντάξουν σ' ἕνα ρυθμό, ὁ ὁποῖος θ' ἀνεδείκνυε τὸ νόημα τῆς ἐκπομπῆς. Ὁ τρόπος τοῦτος τῆς ὀπτικῆς γραφῆς ἔχει κι' ὅλας δημιουργήσει την παράδοσή του μὲ βαση τὶς ἀνάλογες ἀρχές, ποὺ καθιέρωσε ὁ κινηματογράφος.

Σὲ μιὰ ἐκπομπὴ τῆς τηλεοράσεως, ποιὸς εἶναι αὐτός, ποὺ μεταγράφει τὸ κείμενο τοῦ συγγραφέα (ἂν ὑπάρχη συγγραφέας) ἢ τὸ πραγματικὸ γεγονός, σὲ ὀπτικὲς φράσεις, λέξεις, ποὺ δίνει στὴν ἐκπομπὴ τὸ ρυθμό της, διατηρεῖ τὸ νόημά της καὶ τὸ ἐκφράζει μὲ εἰκονες, ἤχους, δεμένα ὅλα σ' ἕνα ἀναδημιουργικὸ σύνολο; Ὁ ἄνθρωπος αὐτὸς εἶναι ὁ σκηνοθέτης, ἕνας εἰδικός, τεχνικὰ καταρτισμένος, ποὺ ξέρει νὰ βλέπη σωστά, νὰ βλέπη ὡραῖα...

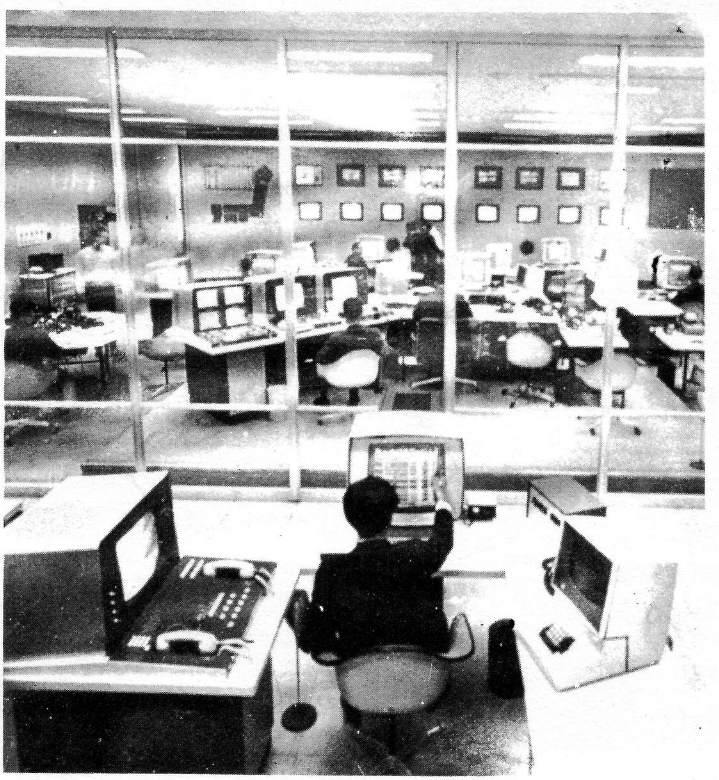
Μὲ τὸν σκηνοθέτη, λοιπόν, ἂς ἔρθουμε τώρα στὴν τηλεοπτικὴ θέση του, νὰ δοῦμε κι' ἐμεῖς τὸ στούντιο ἀπ' ὅπου διευθύνεται μιὰ ἐκπομπὴ καί, ταυτόχρονα, νὰ γνωρίσουμε τὸ θάλαμο ἐλέγχου. Καὶ πρῶτα πρῶτα, ἐκεῖνο ποὺ

θὰ μᾶς κάνη ἐκεῖ ξεχωριστὴ ἐντύπωση, εἶναι σίγουρα, οἱ πολλὲς ὀθόνες ποὺ ὑπάρχουν, ἡ μία δίπλα στὴν ἄλλη, ἀπέναντι ἀκριβῶς ἀπὸ τὸ μέρος ποὺ στέκεται ὁ σκηνοθέτης - διευθυντὴς τῆς ἐκπομπῆς καὶ ὁ βοηθός του. Ὁ ἀριθμὸς ἀπ' αὐτὲς τὶς ὀθόνες, εἶναι ἴσος μὲ τὸν ἀριθμὸ τῶν πηγῶν ποὺ μᾶς δίνουν τὶς εἰκόνες, σὺν δύο...

Ἂς δοῦμε πρῶτα ποιὲς εἶναι αὐτὲς οἱ πηγὲς τῶν εἰκόνων κι' ἔπειτα νὰ ὑπολογίσουμε πόσες μπορεῖ νὰ εἶναι οἱ ὀθόνες ἀπὸ τὶς ὁποῖες ὁ σκηνοθέτης παρακολουθεῖ καὶ διευθύνει μιὰν ἐκπομπή. Λοιπόν, ὅπως εἶναι εὐνόητο, οἱ κύριες πηγὲς - φορεῖς τῶν εἰκόνων σ' ἕνα τηλεοπτικὸ πρόγραμμα, εἶναι οἱ κάμερες. Οἱ κινητὲς κάμερες τοῦ στούντιο παραγωγῆς ἢ ἑνὸς συνεργείου ἐξωτερικῶν μεταδόσεων, μᾶς δίνουν τὶς «ζωντανές», εἰκόνες γιὰ μιὰ ἐκπομπὴ (ἢ γιὰ τὴ μαγνητογράφησή της). Πόσες μπορεῖ νὰ εἶναι αὐτὲς οἱ κάμερες; Ἀπὸ δύο ἕως πέντε, συνήθως.

Ἄλλη πηγὴ ὀπτικοῦ σήματος, εἶναι τοῦ τηλεκινηματογράφου. Εἶναι ἕνας συνδυασμὸς ἠλεκτρονικῆς κάμερας καὶ μηχανῆς κινηματογραφικῆς προβολῆς, ποὺ τὴ χρησιμοποιοῦμε γιὰ τὴ μετάδοση τῶν φίλμς, εἴτε σὰν ἀνεξάρτητη ἐκπομπή, εἴτε μέσα σὲ μιὰν ἄλλη ἐκπομπή. Ἡ ἴδια αὐτὴ μηχανὴ (Telecinè λέγεται στὴν ξένη ὁρολογία), σταθερὰ τοποθετημένη, ἔχει τὴ δυνατότητα νὰ μεταδίδη ταινίες 35 χιλιοστῶν, 16 χιλιοστῶν καὶ φωτογραφικὲς διαφάνειες (σλάϊντς).

Στὴν κατασκευὴ τοῦ τηλεκινηματογράφου ἔχει προβλεφθῆ ἡ ταχύτητα τῆς ἐκτυλίξεως τῆς ταινίας νὰ εἶναι 25 εἰκόνες στὸ δευτερόλεπτο (ὅσες, δηλαδή, καθορίζει τὸ σύστημα λειτουργίας τῆς τηλεοράσεως — ἐνῶ στὸν κινηματογράφο εἶναι 24 εἰκόνες κατὰ 1'') καὶ μὲ μιὰ μέθοδο καθρεπτῶν, οἱ εἰκόνες νὰ ἑστιάζωνται πάνω στὸ φακό του. Οἱ μηχανὲς αὐτές, σ' ἕναν σταθμὸ τηλεοράσεως, πρέπει νὰ εἶναι τουλάχιστο, δύο γιὰ τὴν περίπτωση ποὺ πρόκειται νὰ μεταδοθῆ ἕνα φὶλμ μεγαλύτερης διάρκειας ἀπ' ὅση ἔχει τὴ δυνατότητα νὰ χωρέση στὴν μπομπίνα τοῦ τηλεκινηματογράφου. Μόλις τελειώση τὸ ἕνα μέρος τῆς ταινίας, ἀμέσως μεταδίδεται τὸ ἑπόμενο μέρος ἀπὸ τὴ δεύτερη μηχανή. Ἔτσι ἐξασφαλίζεται ἡ συνέχεια, χωρὶς καμμιὰ διακοπή. Γιὰ τὸν ἴδιο λόγο, ἔχουμε καὶ δύο, τὸ λιγώτερο, μαγνητογράφους, ἀφοῦ ἡ διάρκεια τῆς κάθε ταινίας του, μὲ ταχύτητα 15 ἴντσες τὸ δευτερόλεπτο, εἶναι 90 λεπτά. Κάθε μαγνητογράφος (VIDEO TAPE





Κάμεραμὰν μὲ τὴ φορητὴ μηχανὴ λήψεως γιὰ ἔγχρωμη τηλεόραση στὴν Ὀλυμπιάδα τοῦ Μεξικοῦ.

RECORDER) στέλνει κι' αὐτὸς τὸ ὀπτικὸ σῆμα του σ' ἕναν ἀπὸ τοὺς δέκτες ἐσωτερικοῦ κυκλώματος, σὲ μιὰν ὀθόνη.

Τὸ συμπέρασμα ποὺ μποροῦμε νὰ βγάλουμε ἀπ' ὅσα εἴπαμε παραπάνω, ἂν κάνουμε μιὰ πρόσθεση τῶν πηγῶν τῶν εἰκόνων ποὺ μᾶς παρέχονται γιὰ τὴν τηλεοπτικὴ ἐκπομπή, εἶναι ὅτι ἕνας διευθυντὴς ἐκπομπῆς, ἔχει μπροστά του καὶ βλέπει, ἐννέα ὀθόνες, ποὺ ἡ κάθε μιὰ ἀπ' αὐτὲς λαβαίνει τὸ ὀπτικὸ σῆμα ἰσαρίθμων πηγῶν εἰκόνων (καὶ εἴπαμε ὅτι αὐτὲς μπορεῖ νὰ εἶναι: 5 κάμερες, 2 μηχανὲς τηλεκινηματογράφου καὶ 2 μαγνητογράφου) κι' ἀκόμα ἄλλες δύο ὀθόνες, ποὺ ἡ μιὰ εἶναι ἕνας κοινὸς δέκτης (ὅπως αὐτοὶ ποὺ ἔχουμε στὰ σπίτια μας) γιὰ νὰ ἐλέγχουμε ἂν ἡ μετάδοση γίνεται κανονικὰ καὶ ἡ ἄλλη μᾶς δίνει τὴν εἰκόνα ποὺ τελικὰ στέλνουμε στὸν πομπὸ γιὰ μετάδοση, πρὶν νὰ «βγῆ στὸν **ἀέρα**».

Εὔλογο τὸ ἐρώτημα: "Ενας σκηνοθέτης, τὶς χρησιμοποιεῖ ὅλες αὐτὲς τὶς πηγὲς τῶν εἰκόνων σὲ μιὰ ἐκπομπή; Σὲ μιὰ ἐκπομπή, μᾶλλον ὄχι. Κι' ἂν θέλαμε νὰ βροῦμε τὸν μέσον ὅρο τοῦ ἀριθμοῦ τῶν χρησιμοποιουμένων πηγῶν σὲ μιὰ ἐκπομπή, δὲν θὰ ἦταν μεγαλύτερος ἀπὸ ἔξη. Ἐν τούτοις, θὰ μπορῆ κανένας εὔκολα νὰ καταλάβη ὅτι ὁ ἀριθμὸς αὐτὸς ποικίλει κατὰ μορφὴ ἐκπομπῆς. Σ' ἕνα μεγάλο μουσικὸ σόου, π.χ., τέσσερεις κάμε-

ρες, εἶναι, ὁπωσδήποτε, ἀπαραίτητες. Μιὰ κάμερα θὰ χρειάζεται, ἐπίσης, γιὰ τοὺς τίτλους τῆς ἐκπομπῆς. Ἂν ὑπάρχουν προμαγνητογραφημένα μέρη (ποὺ συνήθως ὑπάρχουν) τοῦ σόου αὐτῆς τῆς παραγωγῆς κι' ἂν θέλουμε γιὰ κάποιο ἐφφὲ (ποὺ συνήθως θέλουμε), ἢ κάποιο τρύκ, νὰ χρησιμοποιήσουμε καὶ τὸν τηλεκινηματογράφο, νά, ἀκόμα δύο πηγές. Σύνολο, ἑπομένως, ἑπτά. Γιὰ μιὰ ἁπλὴ συνέντευξη τώρα, μὲ μερικὲς διαφάνειες μόνο, μᾶς χρειάζονται, μὲ τὴ μεγαλύτερη οἰκονομία, 4—5 κάμερες. Καὶ ἰσάριθμες βέβαια, εἶναι οἱ ἐν λειτουργία ὀθόνες τῶν μόνιτορς, ποὺ βλέπει ὁ διευθυντὴς τῆς ἐκπομπῆς. Αὐτά, ὡς πρὸς τὶς ἐκπομπὲς - μονάδες προγράμματος. Στὸ πεντάωρο, ὅμως, ἢ ἑξάωρο τηλεοπτικὸ πρόγραμμα μιᾶς μέρας, σπάνιες φορὲς ὁ διευθυντὴς τῆς συνεχείας τοῦ προγράμματος νὰ μὴ δῆ νὰ λειτουργήσουν ὅλες οἱ ὀθόνες τῶν δεκτῶν ποὺ ἔχει μπροστά του.

Μιὰ ἐξωτερικὴ μετάδοση

ΘΑ ΜΙΛΗΣΟΥΜΕ τώρα γιὰ τὸ τί κάνει ὁ σκηνοθέτης κατὰ τὴ διάρκεια μιᾶς ἐκπομπῆς. Κι' ἂς πάρουμε γιὰ παράδειγμα τὸ εἶδος μιᾶς ἐκπομπῆς στὴν ὁποία τὸ ἔργο του ἐντοπίζεται, κυρίως, τὴν ὥρα τῆς μεταδόσεώς της. Μιὰ τέτοια ἐκπομπὴ εἶναι ἐκείνη ποὺ παρουσιάζει ἕνα πραγματικὸ γεγονὸς ἀπ' εὐθείας ἀπὸ τὸν τόπο ποὺ συντελεῖται. Ἴσως θὰ πρέπει νὰ διευκρινίσουμε πὼς τοῦτο τὸ γεγονὸς δὲν ἔχει ἄλλη σχέση μὲ τὴν τηλεόραση, παρὰ ὅτι μεταδίδεται μέσω αὐτῆς. Καὶ διαλέγουμε σὰ γεγονὸς γιὰ τὴν περίπτωση, μιὰ παρέλαση ποὺ τὴν παρακολουθοῦν ἐπίσημοι καὶ... «πλῆθος» κόσμου.



Ὁ Πάολο Στόππα σὲ μιὰ σκηνὴ τοῦ ἔργου «Ἦταν ὅλοι τους παιδιά μου» τῶν Λίντσαιϋ καὶ Κράους, ὅπως τὴ μετέδωσε ἡ RAI, μὲ σκηνοθεσία τοῦ Ντανιέλε Ντ' Ἄντσα.

Σ' αὐτοῦ τοῦ εἴδους τὶς ἐκπομπές, ὁ ρόλος τοῦ διευθυντῆ τους, ἐντοπίζεται, ὅπως εἴπαμε, στὴν ὥρα τῆς μεταδόσεώς τους. Ἐν τούτοις, καὶ ἡ προεργασία του δὲν εἶναι καθόλου δευτερευούσης σημασίας. Πρὶν νὰ μπῆ ὁ σκηνοθέτης στὸ θάλαμο διευθύνσεως τῆς ἐκπομπῆς (ἐδῶ, θὰ πρέπει νὰ διευκρινίσουμε ὅτι στὶς περιπτώσεις τῶν ἐξωτερικῶν μεταδόσεων, ἡ διεύθυνση τῆς ἐκπομπῆς δὲν γίνεται ἀπὸ τὸ κανονικὸ στούντιο τῶν μονίμων ἐγκαταστάσεων τῆς Τηλεοράσεως, παρὰ ἀπὸ ἕναν μικρότερο θάλαμο, πανομοιότυπο τοῦ στούντιο, ποὺ βρίσκεται μέσα στὸ αὐτοκίνητο — συνεργεῖο τῶν ἐξωτερικῶν μεταδόσεων), ἔχει νὰ κάνη μιὰ ἐργασία ἀρκετὰ σημαντικὴ γιὰ τὸ οὐσιαστικὸ καὶ ποιοτικὸ ἀποτέλεσμα τῆς ἐκπομπῆς του: Πρέπει νὰ ἐπι-

λέξη τὶς θέσεις ποὺ θὰ στηθοῦν οἱ κάμερες καὶ νὰ συνεργαστῆ μὲ τὸν τεχνικὸ ἤχου γιὰ τὰ σημεῖα τοποθετήσεως τῶν μικροφώνων

Γιὰ τὴν ἐπιλογὴ τῶν θέσεων τῶν μηχανῶν λήψεως πρέπει νὰ λάβη ὑπ' ὄψη του, τί θὰ γίνη ἀκριβῶς κατὰ τὴν ὥρα τῆς παρελάσεως, ὥστε οἱ κάμερες νὰ μποροῦν νὰ παρακολουθήσουν ἄνετα ὅλα τὰ ἐπὶ μέρους συμβαίνοντα καὶ συγχρόνως νὰ προσφέρουν εἰκόνες, ποὺ ν' ἀποδίνουν τὴν πιστὴ περιγραφὴ τοῦ γεγονότος. Ὁ διευθυντὴς τῆς ἐκπομπῆς θὰ ἐπιλέξη τὶς κατάλληλες θέσεις, ἀφοῦ ὁ ἴδιος προηγουμένως, ἀπ' αὐτὲς τὶς θέσεις ἔχει διακριβώσει τὶς «θεαματικὲς» δυνατότητες ποὺ τοῦ παρέχονται. Ἄμα στηθοῦν πλέον οἱ κάμερες, ὁ σκηνοθέτης θὰ μεταφερθῆ στὸ θάλαμο ἐλέγχου τοῦ συνεργείου, γιὰ μιὰ βασικὴ δοκιμὴ κατὰ τὴν ὁποία θὰ ὑποδείξη στοὺς κάμεραμεν τὰ πλάνα ἐνάρξεως καὶ τέλους τῆς ἐκπομπῆς, καθὼς καὶ τὰ κύρια πλάνα παρακολουθήσεως τοῦ γεγονότος. Αὐτὴ εἶναι μὲ λίγα λόγια ἡ ἐργασία του πρὶν ἀπὸ τὴ μετάδοση, πού, ὁπωσδήποτε, διατηρεῖ τὴ σημασία της στὴν ὥρα τῆς ἐκπομπῆς. Τὴν ὥρα τῆς ἐκπομπῆς, ὅμως, ἀρχίζει οὐσιαστικὰ τὸ ἔργο του.

ΑΣ ΥΠΟΘΕΣΟΥΜΕ ὅτι οἱ χρησιμοποιούμενες κάμερες εἶναι τρεῖς. Τρεῖς ἐπομένως, εἶναι γι' αὐτὸν ἐκείνη τὴν ὥρα οἱ πηγὲς τῶν ὀπτικῶν σημάτων. Καὶ ἡ κάθε κάμερα, τοῦ στέλνει, στὴν ἀντίστοιχα ἀριθμημένη ὀθόνη ἑνὸς δέκτη (μόνιτορ) τὴν εἰκόνα τῆς λήψεώς της. Τρεῖς, λοιπόν, οἱ ὀθόνες ποὺ ἔχει μπροστά του (σὺν δύο, ὅπως ἔχουμε ἐξηγήσει) καὶ στὶς ὁποῖες βλέπει ὅτι καὶ ὁ κάθε κάμεραμὰν στὸ σκόπευτρο τῆς μηχανῆς του. Ἕνα μικρόφωνο στὸ θάλαμο ἐλέγχου κι' ἕνα ζευγάρι ἀκουστικὰ στ' αὐτιὰ τῶν καμεραμέν, ἐπιτρέπουν στὸ σκηνοθέτη νὰ ἔχη μιὰ συνεχῆ προφορικὴ ἐπαφὴ μαζί τους καὶ νὰ δίνη τὶς ὁδηγίες του γιὰ τὶς λήψεις, ὅπως αὐτὸς νομίζει πὼς πρέπει νὰ πραγματοποιηθοῦν.

Καὶ ἡ ἐκπομπὴ ἀρχίζει. Σκοπὸς τοῦ σκηνοθέτη, νὰ παρουσιάση τὸ γεγονὸς (τὴν παρέλαση, ἐν προκειμένῳ), ὅσο γίνεται πιὸ πιστά, μὰ καὶ πιὸ ὡραῖα. Ἡ κάθε κάμερα παρακολουθῆ τὸ γεγονὸς ἀπὸ διαφορετικὸ σημεῖο κι' ὅμως, ὁ σκηνοθέτης, μὲ τὴν κατάλληλη ἐπιλογὴ τῶν εἰκόνων του, θὰ πρέπει νὰ δημιουργήση τὴν ἐντύπωση στὸν τηλεθεατὴ ὅτι παρακολουθῆ τὰ συμβαίνοντα σὰ νὰ εἶναι ὁ ἴδιος παρὼν καί, μάλιστα, ἀπὸ τὴν πιὸ ἰδανικὴ θέση, τὴ θέση ποὺ θὰ ἐπιθυμοῦσε νὰ ἔχη, γιὰ νὰ βλέπη καλλίτερα. Ἔτσι ὁ σκηνοθέτης, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν αἰσθητική του ἀντίληψη, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ γνώση τοῦ γεγονότος, θὰ πρέπει κείνη τὴ στιγμὴ νὰ ζῆ καὶ νὰ ἐνεργῆ μὲ τὴν ψυχολογία τοῦ παρόντος θεατῆ».

Ἀπὸ τὶς εἰκόνες ποὺ τοῦ στέλνουν οἱ τρεῖς καμεραμέν, θὰ διαλέξη νὰ «βγάλη στὸν ἀέρα», ὄχι μόνο τὴν πιὸ καλὴ καὶ τὴν πιὸ ἐνδιαφέρουσα, μὰ καὶ τὴν πιὸ περιεκτικὴ τοῦ θέματος στὴν δεδομένη στιγμή. Πρέπει δέ, στὸ σημεῖο αὐτό, νὰ ἔχη τὴν ἱκανότητα τῆς ἄμεσης ἱεραρχήσεως ἀνάμεσα στὸ ὡραῖο, τὸ ἐνδιαφέρον καὶ τὸ οὐσιαστικό. Εἴπαμε ὅτι πρέπει ἡ παρακολούθηση τοῦ γεγονότος νὰ ἔχη καὶ μιὰ ψυχολογικὴ συνέπεια. Γι' αὐτὴ τὴ συνέπεια, ἐκτὸς ἀπὸ μιὰν ἀνεπτυγμένη διαίσθηση ποὺ πρέ-

πει νὰ διαθέτη ὁ σκηνοθέτης καὶ ποὺ νὰ ἐκφράζεται στὴν κάθε του παραγγελία, μιὰ σειρὰ κανόνων, ἤδη διατυπωθέντων ἀπὸ ἔμπειρους μελετητὲς τῆς τηλεοράσεως, ἀποτελεῖ γιὰ τὸν διευθύνοντα τὴν ἐκπομπὴ ἕνα βασικὸ μέρος τῶν εἰδικῶν τηλεοπτικῶν του γνώσεων. Πρέπει νὰ ξέρη πότε καὶ ποιὸ εἶναι τὸ σημεῖο ἀκριβῶς ποὺ μπορεῖ ν' ἀλλάξη ἕνα πλάνο, ποιὰ εἶναι ἡ σωστὴ σειρὰ διαδοχῆς τῶν πλάνων, πῶς πρέπει νὰ κινηθῆ ἡ κάμερα κι' ὁ φακὸς τῆς κάμερας. (Στοὺς κανόνες αὐτοὺς θ' ἀναφερθοῦμε ἀργότερα). Παρὰ τὴν ὕπαρξη, ὅμως, ὅλων αὐτῶν τῶν κανόνων, ἡ ἐφαρμογή τους κάθε φορὰ προσαρμόζεται στὴν δεδομένη περίπτωση ἢ ἔχει ν' ἀντιμετωπίση προβλήματα ὑπαγορευμένα ἀπὸ περιστασιακὲς συνθῆκες. 'Απ' τὸ μικρόφωνο, ὁ σκηνοθέτης θὰ δώση, κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ἐκπομπῆς τὶς ὁδηγίες του στοὺς χειριστὲς τῶν μηχανῶν γιὰ τὸν τρόπο τῆς λήψεως ποὺ ἐπιθυμεῖ νὰ ἔχη ἀπ' κάθε κάμερα τὸ κάθε πλάνο. 'Ακόμα θὰ κατευθύνη τὸν τεχνικὸ μίξεως κι' ἐναλλαγῆς τῶν εἰκόνων (ποὺ βρίσκεται πάντα δίπλα του, ἂν ὁ ἴδιος δὲν ἔχη ἀναλάβει τὴ δουλειὰ αὐτή), γιὰ τὸ πῶς θὰ γίνη ἡ ὀπτικὴ μεταφορὰ ἀπὸ κάμερα σὲ κάμερα, ἀπὸ πλάνο σὲ πλάνο... Αὐτὲς οἱ συνεχεῖς ὁδηγίες καὶ ἡ ἐπιλογὴ τῶν εἰκόνων, ποὺ συνθέτουν τελικὰ τὴν τηλεοπτικὴ περιγραφὴ τοῦ γεγονότος, εἶναι ἡ ἐργασία ποὺ φαίνεται νὰ κάνη ὁ σκηνοθέτης τὴν

'Εξωτερικὴ λήψη καὶ ταυτόχρονη μαγνητικὴ ἐγγραφή.





ὥρα τῆς μεταδόσεως.

Μά, πῶς γίνεται τούτη ἡ ἐπιλογή, τοῦτο τὸ «ἄμεσο μοντάζ» ἀπὸ τὸν σκηνοθέτη:

Τὸ ἄμεσο μοντὰζ

Εἴπαμε ὅτι ἡ θέση τοῦ σκηνοθέτη, τοῦ διευθυντῆ τῆς ἐκπομπῆς, εἶναι ἀπέναντι ἀπὸ τὶς ὀθόνες τῶν μόνιτορς στίς ὁποῖες οἱ καμεραμὲν στέλνουν τὶς εἰκόνες τῆς λήψεώς τους. Μὲ τὰ μάτια τῶν καμεραμέν, μὲ τὴ δική του, ὅμως, καθοδηγητικὴ σκέψη, βλέπει τὸ γεγονὸς ἀπὸ διαφορετικὰ σημεια, καθὼς ἐπισης, καὶ διαφορετικὰ σημεῖα λεπτομερειῶν τοῦ γεγονότος. Μέσα ἀπὸ μιὰν ἀπεριόριστη ποικιλία εικόνων, λοιπόν, καλεῖται ὁ σκηνοθέτης νὰ ἐπιλέξη τὴ μία, ποὺ θὰ δείξη στὸν τηλεθεατή.

Ἂν τὴν ὥρα τῆς μεταδόσεως, εἴμαστε κοντὰ σ' ἕναν σκηνοθέτη, θὰ τὸν ἀκούγαμε νὰ λέη μερικοὺς ἀριθμούς, ἐνῶ θὰ βλέπαμε στὸν δέκτη λήψεως τῆς ἐκπομπῆς ν' αλλάζουν ταυτοχρόνως τὰ πλάνα. Ὁ κάθε ἀριθμὸς ποὺ ἀναφέρει εἶναι καὶ μιὰ ἐντολὴ στὸν τεχνικὸ ποὺ στέκεται δίπλα του, νὰ στείλη στὸν «ἀέρα» τὴν εἰκόνα τῆς κάμερας, στὴν ὁποία ἀντιστοιχεῖ ὁ ἀριθμὸς ποὺ τοῦ ὑποδεικνύει. Ἡ κάμερα μὲ τὸν ἀριθμὸ 1 (ἕνα), ἀντιστοιχεῖ στὴν ὀθόνη 1, ἡ κάμερα 2, στὴν ὀθόνη 2 κ.ο.κ.

Ὑποθέσαμε ὅτι τὸ γεγονὸς τῆς μεταδόσεως εἶναι μιὰ παρέλαση. Ἡ ἐκπομπὴ ἀρχίζει, κατὰ κανόνα, μ' ἕνα γενικὸ πλάνο, ποὺ θὰ δείχνη τὸ χῶρο καὶ καθορίζει τὸν τόπο, ποὺ θὰ ἐξελιχθῆ τὸ γεγονός. Μὲ τὸ ἑπόμενο πλάνο, ἀρχίζει ἡ συγκεκριμενοποίηση τοῦ θέματος. Ἡ ἐξέδρα τῶν ἐπισημων, εἶναι μιὰ εὐνόητη ἐπιλογὴ εἰκόνας γιὰ τὴν περίπτωση. Ἡ παρέλαση δὲν ἄρχισε ἀκόμα. Ἕνα τρίτο πλάνο μπορεῖ νὰ μᾶς δώση τὴν ἐντύπωση τῆς ἀναμονῆς, παρακολουθώντας τὸν κόσμο που ἔχει συγκεντρωθῆ στὰ πέριξ.

Μ' αὐτὸ τὸ ἁπλὸ παράδειγμα, διαρκείας δύο περίπου λεπτῶν, εἶναι δυνατὸν ν' ἀντιληφθοῦμε κάπως, τὴ δουλειὰ τοῦ σκηνοθέτη ὅσο μεταδίδεται (ἢ μαγνητογραφεῖται) ἡ ἐκπομπή. Ἡ κάμερα 1, π.χ., μᾶς προσφέρει τὸ πρῶτο πλάνο. Ὁ σκηνοθέτης ἔχει κι' ὅλας ἀπὸ πρὶν ὑποδείξει τὴν κίνηση τῆς κάμε-

ρας, ἡ ὁποία στήθηκε σὲ τέτοιο σημεῖο, ποὺ νὰ μᾶς δίνη βασικά, γενικὲς ἀπόψεις. Τὸ πλάνο ξεκινάει ἀπὸ ἕνα χαρακτηριστικὸ τοῦ τόπου κι' ἀφοῦ περιγράψη τὸ χῶρο, καταλήγει στὴν ἐξέδρα, ἴσως μ' ἕνα ζοὺμ. Τώρα ὁ σκηνοθέτης δίνει τὴν ἐντολὴ τοῦ περάσματος στὸ δεύτερο πλάνο ποὺ ἀναλαμβάνει ἡ κάμερα μὲ τὸν ἀριθμὸ π.χ. 2. Ἡ ἐντολὴ εἶναι μόνον ἡ λέξη «δύο». Τώρα ἔχουμε στὴν ὀθόνη μας πάλι τὴν ἐξέδρα, ἀπὸ διαφορετική, ὅμως, γωνία λήψεως. Ὁ διευθυντὴς τῆς ἐκπομπῆς δίνει ἐντολὴ στὸν καμεραμὰν τῆς μηχανῆς 2, μὲ τὸ μικρόφωνο ἐνδοσυνεννοήσεως, νὰ κάνη ἕνα ἀργὸ ζοὺμ στὸ τιμώμενο πρόσωπο. Ἐνῶ γίνεται αὐτὴ ἡ κίνηση τοῦ φακοῦ, ὁ καμεραμὰν τῆς μηχανῆς τοῦ ἑπομένου πλάνου, παίρνει ὁδηγίες γιὰ τὴν πλαισίωση καὶ τὴν κίνηση τῶν εἰκόνων ποὺ θ' ἀκολουθήσουν ἀμέσως. Μὲ τὴν ἐντολὴ (κάμερα) «τρία» τοῦ σκηνοθέτη, βλέπουμε στὸ δέκτη μας ἕνα πλῆθος κόσμου νὰ περιμένη τὴν ἔναρξη τῆς παρελάσεως. Μιὰ κίνηση πανοραμικὴ πάνω στὸν κόσμο, καταλήγει στὸ σημεῖο ἀπ' ὅπου θὰ ἐμφανισθοῦν τὰ πρῶτα παρελαύνοντα τμήματα. Ἡ παρέλαση ἀρχίζει...

Ἡ πιστότητα τοῦ πραγματικοῦ

Πήραμε σὰ παράδειγμα τῆς δουλειᾶς τοῦ σκηνοθέτη μιὰν ἐξωτερικὴ μετάδοση, γιατὶ σ' αὐτὴν ὁ ρόλος του ἐντοπίζεται, κυρίως, στὸν τρόπο τῆς τηλεοπτικῆς παρουσιάσεως ἑνὸς πραγματικοῦ γεγονότος, στὴ διεξαγωγὴ τοῦ ὁποίου ὁ σκηνοθέτης δὲν μπορεῖ νὰ ἐπέμβη. Ἔτσι γίνεται καλλίτερα ἀντιληπτὴ ἡ ειδικὴ δική





Ἕνα στούντιο τηλεοράσεως μπορεῖ νὰ γίνῃ τάξη σχολείου..

του ἐργασία. Τὸ γεγονὸς εἶναι αὐτὸ ποὺ εἶναι καὶ ὁ σκοπὸς τῆς τηλεοράσεως δὲν εἶναι ἄλλος ἀπὸ τοῦ νὰ δείξη στοὺς θεατές της τὰ συμβαίνοντα, ὅσο τὸ δυνατὸν πιὸ πιστὰ μπορεῖ νὰ γίνη. Καί ὅπως εἴπαμε ἄλλοτε, καὶ οἱ κανόνες τῆς τηλεοπτικῆς αἰσθητικῆς — καὶ σὲ τούτη τὴν περίπτωση — δὲν θὰ πρέπει νὰ ξεχαστοῦν...

Ἕνας σκηνοθέτης, ὅμως, ἄξιος τοῦ ὀνόματός του, ἀρκεῖ νὰ ξέρη νὰ διευθύνη μόνο ἕνα εἶδος ἐκπομπῆς, τῆς ὁποίας τὸ ἀντικείμενο δὲν εἶναι σὲ θέση νὰ ἐπηρεάση, ὅπως τῆς ἐκπομπῆς ποὺ ἀναφέραμε; Ἕνας σκηνοθέτης θὰ πρέπει νὰ μπορῆ νὰ διευθύνη κάθε εἴδους ἐκπομπή. Ὅμως, κι' ἄς μὴ φανῆ περίεργο ἂν ποῦμε ὅτι, καὶ στὴν περίπτωση τῆς μεταδόσεως ἑνὸς γεγονότος ἀπὸ τὴν πραγματικότητα, ὁ σκηνοθέτης ἐπηρεάζει τὸ γεγονὸς καὶ μάλιστα μπορεῖ νὰ βάλη τὴ σφραγίδα τῆς ὑποκειμενικότητάς του καὶ τοῦ ὕφους του.

Ἄς ἐξηγηθοῦμε: Ἀσφαλῶς, ὁ σκηνοθέτης δὲν θὰ διαμορφώση αὐτὸ τὸ ἴδιο τὸ γεγονός, ὅπως ἐξελίσσεται στὴν πραγματικότητα. Δὲν μπορεῖ νὰ μεταλλάξη τὸ θέαμα στὰ μάτια ἐκείνων ποὺ τὸ παρακολουθοῦν «ἐκ τοῦ φυσικοῦ». Ὅμως, στὰ μάτια ἐκείνων ποὺ βλέπουν τὸ γεγονὸς ἀπὸ τὴν ὀθόνη τῆς συσκευῆς τους, ἔχει τὴ δυνατότητα νὰ τὸ παρουσιάση σύμφωνα μὲ τὸ νόημα ποὺ θὰ ἤθελε νὰ τοῦ προσδώση. Ἔτσι ἔχουμε μιὰν ὑποκειμενικοποίηση τῆς ἀντικειμενικότητας (δὲν ἐξετάζουμε τώρα σὲ πόση ἔκταση), ποὺ εἶναι

καὶ ἀναπόφευκτη καὶ στὸν πιὸ εὐσυνείδητο σκηνοθέτη.

Στοὺς μελετητὲς τῆς τηλεοράσεως ἔχει γίνει κλασσικὸ τὸ παράδειγμα τοῦ σκηνοθέτη τῆς O.R.T.F., ποὺ παρουσίασε τοὺς γάμους τοῦ πρίγκιπα τοῦ Μονακὸ μὲ τὴν ἠθοποιὸ Γκρέϋς Κέλλυ μὲ μιὰ ρομαντικὴ διάθεση, προβάλλοντας σὲ πρῶτα πλάνα, δάκρυα χαρᾶς, χαμόγελα εὐτυχίας, ὀλόδροσα λουλούδια καὶ παρθενικὰ πέπλα, ἐνῶ ἀπέκλεισε τὶς θεαματικὲς εἰκόνες τῶν τελετῶν καὶ τῶν παρελάσεων, ποὺ σ' ἄλλους σκηνοθέτες θὰ ἦταν τὸ πιὸ κατάλληλο ὑλικὸ γιὰ μιὰ «ἑρμηνεία» ἐπισημότητας καὶ ἡγεμονικοῦ μεγαλείου.

Τὸ θέμα τῆς δυνατότητας ἑνὸς σκηνοθέτη νὰ παρουσιάση ἕνα γεγονὸς μὲ μιὰν ἄλλη, μιὰ διαφορετικὴ ἀλήθεια, ἀπ' αὐτὴ ποὺ τοῦ προσφέρει ἡ πραγματικότητα, παρα τὸ καθαρῶς θεωρητικό του ἐνδιαφέρον, ἀξίζει νὰ μᾶς ἀπασχολήση λίγο, ἀφοῦ ἡ παρέμβαση τοῦ σκηνοθέτη, σὰν «ἐπιλογέα» φάσεων καὶ σκηνῶν ἑνὸς γεγονότος, δημιουργεῖ ἀμέσως ζήτημα γιὰ τὴν ἀντικειμενικότητα τοῦ ἐμφανιζομένου ἀπὸ τὴν τηλεόραση σὰν πραγματικοῦ. Ἡ ἀντίληψη ποὺ θὰ σχηματίση ὁ τηλεθεατὴς γιὰ ἕνα μεταδιδόμενο γεγονός, θ' ἀνταποκρίνεται στὴν ἀλήθεια, ἢ σὲ μιὰ ἄποψη τῆς ἀλήθειας, ἤ, ἀκόμα, καὶ σὲ μιὰ πιθανὴ παραποίηση τῆς ἀλήθειας, ἐξαρτημένης ἀπὸ τὸν ὑποκειμενικὸ ἔλεγχο τοῦ σκηνοθέτη; Ὁ θεατής, τελικά, ποὺ παρακολουθεῖ ἕνα γεγονὸς ἀπὸ τὴν τηλεόραση, ἐνημερώνεται, πληροφορεῖται γιὰ τὴν ἀλήθεια τοῦ γεγονότος σὰ νὰ ἦταν «παρών»;

Ὁ Ἰταλὸς μελετητὴς τῆς τηλεοράσεως, ὁ Φεντερίκο Ντόλιο, μᾶς βεβαιώνει ὅτι «ἡ



δυνατότητα τοῦ σκηνοθέτη νὰ ἑνώση πραγματικὰ γεγονότα μὲ μιὰ σύνδεση, ὅπου οἱ ὀπτικοακουστικὲς παρουσίες ὑποβάλλονται μὲ ἐντελῶς διάφορο τρόπο ἀπὸ τὸ γραπτὸ λόγο, εἶναι ἱκανὴ νὰ μᾶς ἐπιτρέψη περισσότερες ἀπὸ μία ἑρμηνεῖες τοῦ ἴδιου γεγονότος, σύμφωνα μὲ τὴν προσωπικότητα τῶν σκηνοθετῶν».

Μιλᾶμε γιὰ ἑρμηνεία, ἢ μᾶλλον γιὰ ἑρμηνευτικὴ παρουσίαση πραγματικῶν γεγονότων καὶ τὴ συσχετίζουμε μ' ἕνα μέσον, ποὺ ἡ πιστὴ πληροφόρηση τῆς πραγματικότητας, θὰ θέλαμε νὰ πιστεύουμε ὅτι εἶναι ἀναμφισβήτητη. Κι' ὅμως, ἡ «λειτουργία» τῆς τηλεοράσεως ἀπέδειξε ὡς τώρα πὼς ἡ ἀπογύμνωση τοῦ σκηνοθέτη ἀπὸ τὴν προσωπικότητά του, δὲν εἶναι κατορθωτή.

Ἔτσι, λοιπόν, μποροῦμε νὰ εἴμαστε βέβαιοι ὅτι δὲν εἶναι ἡ ὑπαρκτὴ πραγματικότητα, ποὺ μᾶς πληροφορεῖ γιὰ τὴν πραγματικότητα στὴν τηλεοπτικὴ ἐκπομπή. Εἶναι ἡ ὑπαρκτὴ πραγματικότητα — ἡ ἴδια ἡ ζωή, ὅπως προσφέρεται καὶ στὴν τέχνη — τῆς ὁποίας ὅμως, ὁ σκηνοθέτης ἀ-

ποκαλύπτει τὸ ἀκριβὲς νόημα καὶ μὲ μιὰ δική του ὑποκειμενικὴ ἔκφραση, τὴν παρουσιάζει σὰν ἄμεση ἀλήθεια. Αὐτὴ τὴ διαδικασία «συνήθως δὲν τὴν προσέχει, οὔτε τὴ φαντάζεται ὁ ἐπιπόλαιος παρατηρητής». Ἡ ἐκπομπὴ «τοῦ δίνει τὴν ἐντύπωση ὅτι εἶναι ὁμοίωμα τῆς πραγματικότητας, πιστὸ ἀπεικασμά της»...

Συμπερασματικά, ἐκεῖνο ποὺ λέμε «τηλεοπτικὴ ἀλήθεια» θὰ πρέπει νὰ ξέρουμε ὅτι δὲν εἶναι ἀποτέλεσμα, οὔτε μόνο μιᾶς πιστῆς ἀπεικονίσεως τῆς πραγματικότητας, οὔτε μόνο μιᾶς ὑποκειμενικῆς ἐκφράσεως, ἀλλὰ τῆς δυνατῆς καὶ δυναμικῆς ταυτίσεώς τους· ἐπίτευγμα τοῦ σκηνοθέτη, μὲ τὴ συνείδηση τῆς ὑπευθυνότητάς του.

Ο σκηνοθέτης καὶ τὸ κοινὸ

Ἤδη παρακολουθήσαμε τὴν ἐργασία τοῦ σκηνοθέτη - διευθυντῆ μιᾶς ἐκπομπῆς τοῦ Συνεργείου ἐξωτερικῶν μεταδόσεων τῆς τηλεοράσεως. Ἡ κανονικὴ συνέχεια, θὰ ἔπρεπε νὰ μᾶς ἐπαναφέρῃ στὸ στούντιο παραγωγῆς, γιὰ νὰ δοῦμε τὸν σκηνοθέτη, ὄχι πιά, μόνο στὴν ἀπολύτως τηλεοπτική του δουλειὰ τῆς διευθύνσεως μιᾶς ἐκπομπῆς, τῆς ὁποίας τὸ ἀντικείμενο εἶναι δεδομένο — ὅπως εἶναι τὸ γεγονὸς π.χ. μιᾶς παρελάσεως, ἑνὸς ποδοσφαιρικοῦ ἀγώνα, μιᾶς ἐπίσημης τελετῆς κ.λ.π. — ἀλλὰ μιᾶς ἐκπομπῆς στὴν ὁποία ἡ προσφορὰ τῶν συντελεστῶν της διαμορφώνεται, κατευθύνεται ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν σκηνοθέτη. Νὰ δοῦμε, δηλαδή, τὸν ἄνθρωπο αὐτό, πῶς ἐργάζεται ὅταν τοῦ ἀνατίθεται νὰ παρουσιάσῃ ἕνα δραματικὸ ἔργο, ἢ ἕνα μουσικὸ «σόου», ἢ μιὰν ἐκπομπή, τέλος πάντων, ποὺ ἀπαιτεῖ τὴ χρησιμοποίηση ἑρμηνευτῶν. Σ' αὐτὲς τὶς περιπτώσεις ἔχει, πρὶν ἀπ' ὅλα, νὰ διδάξῃ ἠθοποιούς, νὰ ὑποδείξῃ σκηνικά, νὰ ἐπινοήσῃ τρόπους τηλεοπτικῆς ἐκφράσεως.

Ἂν ἐπιμένουμε στὸ θέμα «σκηνοθέτης», εἶναι γιατὶ ἀπ' αὐτὸν ἐξαρτᾶται τὸ ἀποτέλεσμα τῆς κάθε μιᾶς ἐκπομπῆς ποὺ τὸ σύνολό τους μᾶς δίνει ἕνα εὐπρεπές, ἢ ὄχι, πρόγραμμα. Ἔχουν περάσει κι' ὅλας ἀρκετὰ χρόνια ἀπὸ τότε ποὺ ἄρχισε νὰ ὑπάρχῃ ἑλληνικὴ τηλεόραση καὶ οἱ τηλεθεατὲς θὰ ἔπρεπε ἤδη νὰ διακρίνουν τὰ στοιχεῖα τῆς σκηνοθετικῆς ἐπιμέλειας, ποὺ προσδίδουν στὴν ἐκπομπὴ τὴ «θεαματική» της ποιότητα. Ἴσως ὅμως ἀκόμα ὁ χρόνος δὲν εἶναι ἐπαρκής. Γι' αὐτό, λοιπόν, γιὰ νὰ πληροφορήσουμε τὸ κοινὸ ποιὰ εἶναι ἐκεῖνα τὰ στοιχεῖα, ποὺ ἕνας σκηνοθέτης γνωρίζει (ἢ ὀφείλει νὰ γνωρίζῃ), προκειμένου νὰ παρουσιάσῃ σωστὰ (τουλάχιστον σωστὰ) μιὰ τηλεοπτικὴ ἐκπομπή, θὰ δώσουμε ἐδῶ μερικοὺς ἀπὸ τοὺς πιὸ βασικοὺς κανόνες τῆς «γραμματικῆς τῆς παραγωγῆς τῆς τηλεοράσεως», καθὼς τοὺς διατυπώνει στὸ σχετικὸ βιβλίο του ὁ Ντέσμοντ Ντέϊβις, σὰν συμβουλὲς πρὸς τοὺς σκηνοθέτες. Ἡ ἀναφορά μας σ' αὐτοὺς τοὺς κανόνες ἀποσκοπεῖ κυρίως, ὅπως εἴπαμε, στὴν ἀνάπτυξη τῶν εἰδικῶν γνώσεων τῶν τηλεθεατῶν μὲ τὴν προοπτικὴ νὰ κρίνουν, μιᾶς ἐκπομπῆς, ὄχι βέβαια, τὸ περιεχόμενο, μὰ τὴν τηλεοπτικὴ παρουσίαση· τὸ ἔργο, δηλαδή, τοῦ διευθυντῆ της, ποὺ ἂν ἀπαιτῆ ἀπ' αὐτὸν καὶ ἑρμηνευτικὴ διδασκαλία, δὲν γίνεται ἀλλοιῶς, παρὰ νὰ εἶναι ὁ σκηνοθέτης της. Γιατὶ σὲ μιὰ «δραματική»

ἐκπομπή, ὄχι μόνο δὲν εἶναι νοητό, ἄλλος νὰ διδάσκη τοὺς ἠθοποιοὺς κι' ἄλλος νὰ τὴν παρουσιάζη τηλεοπτικῶς, ἀλλὰ ἀποτελεῖ καὶ τραγικὸ λάθος, ἀφοῦ ἡ τηλεόραση ἔχει τὴ δική της ἐκφραστικὴ καὶ τὸ μεταδιδόμενο ἔργο θ' ἀποκτήση τελικὰ τὸ «πνεῦμα» του, ὄχι ἀπὸ τὴν ὑποκριτικὴ διδασκαλία, μὰ ἀπὸ τὴν «εἰκονιστική» του παρουσίαση στὴν ὀθόνη. Γι' αὐτό, τηλεοπτικὴ παρουσίαση καὶ διδασκαλία πρέπει νὰ κατευθύνωνται ἀπὸ τὴ μία ἑνιαία ἀντίληψη τοῦ σκηνοθέτη, ἂν θέλουμε τὸ δραματικὸ ἔργο νὰ μὴν εἶναι ἀποτέλεσμα τραγελαφικῆς ἑρμηνείας.

Τοὺς κανόνες αὐτοὺς τοῦ Ντέσμοντ Ντέϊβις, θὰ προσπαθήσουμε νὰ τοὺς ἁπλοποιήσουμε, νὰ τοὺς ἀπαλλάξουμε, ὅσο εἶναι δυνατόν, ἀπὸ τὴ δύσκολη ὁρολογία τους, ὥστε νὰ εἶναι κατανοητοὶ ἀπ' ἕνα εὐρύτερο κοινό, μὴ εἰδικευμένο, ποὺ ἐπιθυμεῖ ὅμως, νὰ μάθη νὰ βλέπη καὶ νὰ κρίνη σωστὰ τὴν τηλεοπτικὴ εἰκόνα, τὸ ἐκφραστικὸ μέσο τοῦ πιὸ διαδεδομένου μέσου ἐπικοινωνίας, ποὺ μᾶς προσέφερε ἡ τεχνικὴ πρόοδος τῆς ἐποχῆς μας.

Κτιριακὲς ἐγκαταστάσεις τῆς Ἰταλικῆς τηλεοράσεως R.A.I.



ΚΑΝΟΝΕΣ ΤΗΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ

1. Ποτὲ μὴ δείχνετε ἕνα τίτλο στὴν ὀθόνη, ποὺ γράφει κάτι διαφορετικὸ ἀπὸ ὅ,τι λέει μιὰ φωνὴ ποὺ ἀκούγεται ταυτόχρονα.

2. Ὅταν δείχνετε τίτλους πάνω σὲ μιὰν εἰκόνα (Super), βεβαιωθῆτε πρῶτα ὅτι οἱ μαυρόασπροι (ἢ οἱ χρωματικοὶ) τόνοι τῆς εἰκόνας δὲν συμπίπτουν μὲ τὴν διαβάθμιση τόνου τῶν γραμμάτων τῶν τίτλων, γιατὶ δὲν θὰ διαβάζωνται εὔκολα.

3. Ἡ ἄμεση ἀλλαγὴ τῶν εἰκόνων (Cut), ἡ μίξη τους, τὸ σβήσιμο ἢ τὸ ἄναμμά τους, νὰ γίνεται πάντα μὲ τὸν ρυθμὸ τῆς μουσικῆς ποὺ τὶς συνοδεύει. Μουσικὴ καὶ εἰκόνα πρέπει νὰ συμβαδίζουν.

4. Ἡ μετάβαση ἀπὸ μιὰν εἰκόνα, σὲ ἄλλη μὲ μίξη, μπορεῖ νὰ διαρκέσῃ τρία δευτερόλεπτα.

5. Ποτὲ νὰ μὴ γίνεται ἄμεση ἀλλαγὴ εἰκόνων ποὺ μᾶς δίνουν δύο κινούμενες κάμερες ἢ ἔστω κι' ὅταν κινῆται ἡ μία ἀπὸ τὶς δύο κάμερες.

6. Ἄμεση ἀλλαγὴ τῆς εἰκόνας πρέπει νὰ γίνεται πάντα, καὶ ἐφ' ὅσον εἶναι δυνατόν, ὅταν τὸ ἀντικείμενο τῆς εἰκόνας βρίσκεται σὲ ἀρχὴ κινήσεως.
Ὅταν ἕνας ἄνθρωπος, π.χ. πάει νὰ καθήσῃ, νὰ σηκωθῇ, νὰ γυρίσῃ καὶ ὄχι ὅταν αὐτὸς ὁ ἄνθρωπος ἔχει πάρει ἤδη τὴν θέση του. Τὸ ἴδιο ὅταν ἔχεις σὲ κοντινὸ πλάνο ἕνα κεφάλι, θὰ κάνῃς Cut τὴν στιγμὴ ποὺ τὸ κεφάλι κινεῖται. Ἐπίσης μιὰ διόρθωση τοῦ πλάνου προτιμότερο νὰ γίνῃ πάνω σὲ κίνηση τοῦ θέματος κι' ὄχι ὅταν εἶναι στατικό.

7. Ὅταν ἀλλάζεις τὴν εἰκόνα πάνω σὲ διάλογο, τὸ Cut δὲν θὰ γίνῃ ἐφ' ὅσον ὁ λόγος εἶναι δεμένος καὶ συνεχίζεται, παρὰ μόνο στὸ τέλος τῆς φράσεως. Σὲ περίπτωση ὅμως ποὺ στὸ θέμα μας ὑπάρχει καὶ κίνηση, θὰ πρέπει νὰ ξέρουμε ὅτι ἡ κίνηση ἔχει μεγαλύτερη ἀξία (ἀφοῦ εἶναι πράξη ὀπτική), ἀπὸ τὸν λόγο. Ἑπομένως ἰσχύουν οἱ συμβουλὲς τοῦ κανόνα 6, ἅμα τύχη νὰ βρεθοῦμε σὲ δίλημμα.

8. Κανενὸς εἴδους ἀλλαγὴ εἰκόνας δὲν εἶναι ἀπαραίτητη ἂν δὲν τὴν ὑπαγορεύει, εἴτε αὐτὴ ἡ ἴδια ἡ πράξη μέσα στὴν εἰκόνα, εἴτε ὁ ἦχος ποὺ εἶναι συνδεδεμένος μὲ τὴν εἰκόνα.

9. Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι τὰ κοντινὰ πλάνα (Close-Up) εἶναι πιὸ κατάλληλα γιὰ τὴν «μικρὴ ὀθόνη», ἀφοῦ ἔτσι οἱ πιθανὲς παραμορφώσεις τοῦ ἀντικειμένου περιορίζονται, ἡ δράση μεταφέρεται πιὸ κοντά, πλησιάζοντας τὸν τηλεθεατὴ κι' ἀκόμα πετυχαίνουμε νὰ εἶναι εὐκρινέστερες οἱ λεπτομέρειες τῆς εἰκόνας, ποὺ ἔχουν σημασία σὲ μιὰ ἑρμηνεία. Ἐν τούτοις, ἀρκετὲς φορὲς κι' ἕνα μακρυνὸ πλάνο ἔχει τὴν ἀξία του, ὅταν θέλουμε, κυρίως, νὰ δείξουμε τὸν χῶρο τῆς δράσεως.

10. Ὅταν μεταφέρεται ἡ δράση τοῦ τηλεοπτικοῦ ἔργου ἀπὸ μιὰ σκηνὴ σὲ μιὰν ἄλλη, θὰ πρέπει νὰ δώσουμε ἀρχικά, μ' ἕνα μακρυνὸ πλάνο (Long Shot), τὸν χῶρο ποὺ διαδραματίζεται ἡ νέα σκηνὴ τοῦ ἔργου.

11. Ἅμα εἰσέρχεται στὴ δράση τοῦ ἔργου ἕνας πρωτοεμφανιζόμενος ἥρωας, ποὺ θὰ ἔχῃ βέβαια κάποια σημασία ὁ ρόλος του στὴν ὑπόθεση ἢ ξαναπαρουσιάζεται ἕνας ἀπὸ τοὺς πρωταγωνιστὲς ὕστερα ἀπὸ ἀρκετὴ ὥρα, καλὸν εἶναι νὰ ὑπενθυμίζεται στοὺς θεατὲς τὸ πρόσωπό του μ' ἕνα κοντινὸ πλάνο.

12. Προσπαθῆστε ν' ἀποφύγετε τὴν ἄμεση ἀλλαγὴ (Cut) ἀπὸ μιὰ πολὺ μακρυνὴ εἰκόνα ἑνὸς ἀντικειμένου σὲ μιὰ πολὺ κοντινὴ τοῦ ἴδιου ἀντικειμένου.

13. Σὲ μιὰ κοντινὴ εἰκόνα ἑνὸς προσώπου, τὸ πλαίσιο τῆς εἰκόνας (Frame) δὲν πρέπει νὰ κόβῃ, οὔτε τὸ ἄνω μέρος τοῦ κεφαλιοῦ, οὔτε τὸ κάτω. Ἐκτὸς ἂν εἶναι τόσο κοντινὴ ἡ εἰκόνα, ὁπότε τὸ πλαίσιό της μπορεῖ νὰ κόβῃ πάνω στὸ μέτωπο καὶ πάνω στὸ σαγόνι.

14. Ἐὰν ἔχετε στὴν εἰκόνα (Shot) ἕνα πρόσωπο ποὺ κυττάζει πρὸς τὰ δεξιά, τότε συνθέσατε τὴν εἰκόνα μὲ τὸ πρόσωπο λίγο πιὸ ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ κέντρο της. Ἀντιστρόφως, βέβαια, ἂν τὸ πρόσωπο κυττάζει ἀριστερά. Μὴ ξεχνᾶτε αὐτὸν τὸν κανόνα, ταν δείχνετε μιὰ συνομιλία (μιὰ συνέντ ξη) μεταξὺ δύο προσώπων.

15. 'Αποφεύγετε εἰκόνες στὶς ὁποῖες ἀντικείμενα, ἄσχετα μὲ τὸ κυρίως θέμα, φαίνονται νὰ προεξέχουν πάνω ἀπ' τὸ κεφάλι ἑνὸς ἀνθρώπου, ἐπειδὴ ἔτυχε νὰ βρίσκωνται στὴν ἴδια ὀπτικὴ γραμμὴ θέματος — κάμερας. Μιὰ τέτοια λεπτομερειακὴ παράβλεψη μπορεῖ νὰ γελοιοποιήση τὸ θέμα.

16. 'Αποφεύγετε εἰκόνες ποὺ ἀφήνουν ἀδικαιολόγητα περιθώρια ἢ κενὰ μέσα στὸ θέμα σας κι' ἀκόμα περισσότερο ἀποφεύγετε νὰ περιορίζετε τὸ θέμα μέσα στὴν εἰκόνα πιὸ πολὺ ἀπ' ὅσο εἶναι ἀπαραίτητο γιὰ νὰ δείξετε ἄνετα τὴν δράση.

17. Σὲ Shot ποὺ ὑπάρχει ἕνα σύνολο προσώπων, ἡ σύνθεσή του δὲν θὰ πρέπει νὰ τὰ παρουσιάζη, αὐτὰ τὰ πρόσωπα, στὴν σειρὰ μιᾶς εὐθείας γραμμῆς, ἀλλὰ σὲ μιὰν ἔννοια βάθους.

18. Τὰ ἀντικείμενα τοῦ ἐνδιαφέροντος πρέπει νὰ ἰσορροποῦν μέσα στὴν εἰκόνα. Δὲν εἶναι σωστὸ νὰ φαίνωνται συγκεντρωμένα στὴ μέση τῆς εἰκόνας καὶ στὶς ἄκρες νὰ μὴν ὑπάρχη τίποτα. Ἤ, καὶ τὸ χειρότερο, νὰ εἶναι τὰ ἀντικείμενα στὶς ἄκρες καὶ ἀνάμεσά τους νὰ ὑπάρχη κενό.

19. Ὅταν κάνετε μιὰ ὁριζόντια κίνηση στὴν κάμερα (ἡ κίνηση αὐτὴ ὀνομάζεται «πὰν» — PAN), πρέπει νὰ τὴν ὑπαγορεύη ἡ κίνηση ἑνὸς προσώπου ποὺ ὑπάρχει στὴν εἰκόνα καὶ ποὺ φαίνεται νὰ μεταφέρη τὸ ἐνδιαφέρον, στὸ σημεῖο πρὸς τὸ ὁποῖο κατευθύνεται ὁ φακός.

20. Πρέπει νὰ ἀποφεύγεται ἡ γρήγορη κίνηση στὸ PAN.

21. Τὸ κύλισμα τῆς κάμερας πρὸς τὰ πίσω (Track Back — τρὰκ μπὰκ) δὲν πρέπει νὰ γίνεται, ἐκτὸς ἂν παρακολουθῆ ἕνα πρόσωπο, ἕνα ἀντικείμενο ποὺ κινεῖται μὲ τὴν ἴδια κατεύθυνση ἢ ἂν κατὰ τὴν διάρκεια τοῦ κυλίσματος αὐτοῦ εὐρύνεται ἡ δράση ἢ ὑπαγορεύεται ἀπὸ τὸ νόημα τοῦ διαλόγου.

22. Σὲ καμμιὰ περίπτωση δὲν γίνεται μετάβαση ἀπὸ μιὰ κάμερα σ' ἄλλη, ὅταν οἱ εἰκόνες τους εἶναι ὅμοιες ἢ σχεδὸν ὅμοιες.

23. 'Αλλαγὴ ἀπὸ εἰκόνα σὲ εἰκόνα γίνεται μόνον ὅταν τὸ ἀντικείμενο τῆς μιᾶς εἶναι ἐντελῶς διαφορετικὸ ἀπὸ τὸ ἀντικείμενο τῆς ἄλλης. Ἂν τὸ θέμα εἶναι τὸ ἴδιο, τότε ἡ ἀλλαγὴ ἐπιτρέπεται, ἐφ' ὅσον ὑπάρχει οὐσιώδης διαφορὰ μεγέθους τοῦ ἀντικειμένου ἢ οὐσιώδης διαφορὰ στὴ γωνία λήψεως.

24. Σὲ ἀλλαγὲς εἰκόνων ἀνάμεσα σὲ δυὸ κάμερες, ποὺ ἡ μιὰ σκοπεύει κάθετα τὸν ἄξονα λήψεως τῆς ἄλλης (ἔχουμε, δηλαδή, μιὰ σταυροειδῆ σκόπευση), προτιμῶνται τὰ ἐφάμιλλα Shots, τὰ ὅμοια ἀπὸ τὰ ἀνόμοια, οἱ συμπληρωματικὲς γωνίες ἀπὸ ἐκεῖνες ποὺ δὲν εἶναι συμπληρωματικές.

25. Ὅταν γίνεται ἐναλλαγὴ δύο εἰκόνων, ποὺ παρουσιάζουν ἡ κάθε μιὰ τὰ πρόσωπα μιᾶς τηλεφωνικῆς συνδιαλέξεως, τὸ πρόσωπο τοῦ ἑνὸς ὁμιλητοῦ πρέπει νὰ κυττάζη δεξιὰ καὶ τοῦ ἄλλου ἀριστερά. Σὲ καμμιὰ περίπτωση δὲν θὰ πρέπει νὰ βλέπουν κι' οἱ δυὸ πρὸς τὴν ἴδια κατεύθυνση.

26. Ἂν μερικὰ πρόσωπα μιᾶς σκηνῆς θέλουμε νὰ φαίνεται ὅτι βλέπουν πρὸς ἕνα συγκεκριμένο σημεῖο, ποὺ βρίσκεται ὅμως ἔξω ἀπὸ τὴν εἰκόνα, πρέπει νὰ προσέξουμε νὰ ἔχουν ὅλα τὴν αὐτὴ κατεύθυνση στὸ βλέμμα τους.

27. Τοῦτος ὁ κανόνας εἶναι ἀπὸ τοὺς πιὸ ἀξιοπρόσεκτους : Ὅταν ὑπάρχη κίνηση μέσα στὸ θέμα καὶ πρόκειται ν' ἀλλάξουμε εἰκόνα, περνώντας ἀπὸ μιὰ κάμερα σὲ ἄλλη, δὲν θὰ πρέπει, κατὰ κανένα τρόπο, νὰ φανῆ πὼς αὐτὴ ἡ κίνηση ἀλλάζει τὴν κατεύθυνσή της. Γι' αὐτὸ οἱ κάμερες σκοπεύουν τὸ θέμα ἀπὸ τὴν ἴδια πλευρὰ σὲ σχέση μαζί του καὶ ὄχι ποτὲ ἀπὸ θέσεις ἀπέναντι ἡ μιὰ τῆς ἄλλης.

28. Ἂν ἕνα ἀντικείμενο ἢ πρόσωπο φαίνεται στὴν εἰκόνα στὸ ἀριστερό της, ἂς ποῦμε, μέρος, ὅταν περάσουμε στὴν εἰκόνα μιᾶς ἄλλης κάμερας μὲ τὸ ἴδιο θέμα, τὸ ἀντικείμενο αὐτὸ (ἢ τὸ πρόσωπο) πρέπει νὰ παραμείνη στὸ ἴδιο μέρος τῆς εἰκόνας· δὲν ἐπιτρέπεται νὰ μεταφερθῆ πρὸς τὸ δεξιὸ μέρος τοῦ πλαισίου της.

29. Στὴν εἰκόνα ποὺ τὴν λέμε «πάνω ἀπὸ τὸν ὦμο» (Over Shoulder) καὶ ποὺ δείχνει ἕνα πρόσωπο πάνω ἀπὸ τὸ πίσω μέρος τοῦ ὤμου ἑνὸς ἄλλου, τὸ πρόσωπο αὐτὸ πρέπει νὰ φαίνεται ὁλόκληρο καὶ νὰ μὴ καλύπτε-

ται καθόλου ἀπὸ τὸ κεφάλι ἐκείνου ποὺ ἔχει γυρισμένη τὴν πλάτη του στὴν κάμερα.

30. Τὰ πρόσωπα ἑνὸς ἔργου τηλεοράσεως, δὲν πρέπει νὰ κυττάζουν ποτὲ κατ' εὐθεῖαν μέσα στὸ φακὸ τῆς κάμερας, ἐκτὸς ἂν εἶναι ἀπαραίτητο γιὰ νὰ δοθῆ ἡ ἐντύπωση ὅτι ἀπευθύνονται πρὸς τοὺς τηλεθεατές.

31. Δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾶμε ὅτι ἡ προοπτικὴ τῆς εἰκόνας ἔχει τὴν ἀντιστοιχία της στὸν ἦχο. Ὅταν, π.χ. ἕνα πρόσωπο μιλῆ ἐνῶ ταυτόχρονα πλησιάζει ἡ κάμερα, ἡ ἔνταση τοῦ ἤχου τοῦ λόγου πρέπει ν' αὐξάνεται ἀνάλογα καὶ ν' ἀκολουθῆ τὴν κίνηση μέσα στὸ χῶρο τῆς δράσεως. Θέαμα καὶ ἦχος πάντοτε συμβαδίζουν.

32. Ὁ σκηνοθέτης πρέπει νὰ ἔχη ὑπ' ὄψη του ὅτι διαφορετικὰ βλέπει ἐκεῖνος τὴν ποιότητα τῆς εἰκόνας στοὺς ἐσωτερικοὺς δέκτες τοῦ κλειστοῦ κυκλώματος καὶ διαφορετικὸ εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα στὶς συσκευὲς τῶν τηλεθεατῶν. Γι' αὐτὸ πρέπει νὰ προσέχη τὶς φωτιστικὲς λεπτομέρειες, τὶς δημιουργούμενες ἀντιθέσεις τῶν φωτοσκιάσεων κι' ἀκόμα τὴν πλαισίωση τῆς εἰκόνας, πού, ὁπωσδήποτε, δὲν εἶναι ἴδια στὸ μόνιτορ καὶ στὶς τηλεοράσεις τῶν θεατῶν.

Θὰ συμπληρώσουμε τοὺς κανόνες τῆς τηλεοπτικῆς παραγωγῆς, μὲ ἕνα ἀπάνθισμα ποὺ ἐπιχειροῦμε ἀπὸ τὸ σχετικὸ βιβλίο τῶν Μπρέτς καὶ Στάσεφφ, γιὰ τὸ αἰσθητικὸ νόημα καὶ τὴ σύνθεση τῆς εἰκόνας:

---

1. Μὲ τὴν ἐπιλογὴ μιᾶς γωνίας λήψεως, ὁ σκηνοθέτης πρέπει νὰ ἐπιδιώκη τρία βασικὰ πράγματα : α) Νὰ παρουσιάση καθαρὰ τὸ θέμα (ὁ θεατὴς ἀπαιτεῖ ἐκεῖνο ποὺ θὰ δῆ νὰ τὸ καταλάβη, ὄχι νὰ τὸ μαντέψη). β) Νὰ πραγματοποιήση μιὰ ὡραία σύνθεση στὴν εἰκόνα, καὶ γ) Νὰ δημιουργήση στὸν θεατὴ μία ὡρισμένη ψυχικὴ κατάσταση.

2. Ἡ πιὸ χρησιμοποιουμένη σήμερα σκόπευση τῆς τηλεοπτικῆς κάμερας εἶναι ἕνας συνδυασμὸς πρώτων πλάνων καὶ Panshots ποὺ ἐπιτρέπει τὴν ἀπόδοση μιᾶς ἐκφραστικῆς ἐμβαθύνσεως χωρὶς διακοπὴ καὶ τὴν διατήρηση τοῦ θέματος κοντὰ στὰ μάτια τοῦ θεατῆ.

3. Ἡ μεταβίβαση τοῦ θέματος ἀπὸ μιὰ κάμερα σὲ ἄλλη, γίνεται α) Γιὰ νὰ προβληθῆ μιὰ ἔννοια ἢ μιὰ λεπτομέρεια, ποὺ δὲν θὰ μποροῦσε νὰ τὴ δῆ κανεὶς χωρὶς αὐτὴ τὴ μεταβίβαση καὶ β) Γιὰ νὰ ἐνισχυθῆ μιὰ ἐντύπωση' σὰν ἕνα δηλαδὴ ἐκφραστικὸ ἐφφέ.

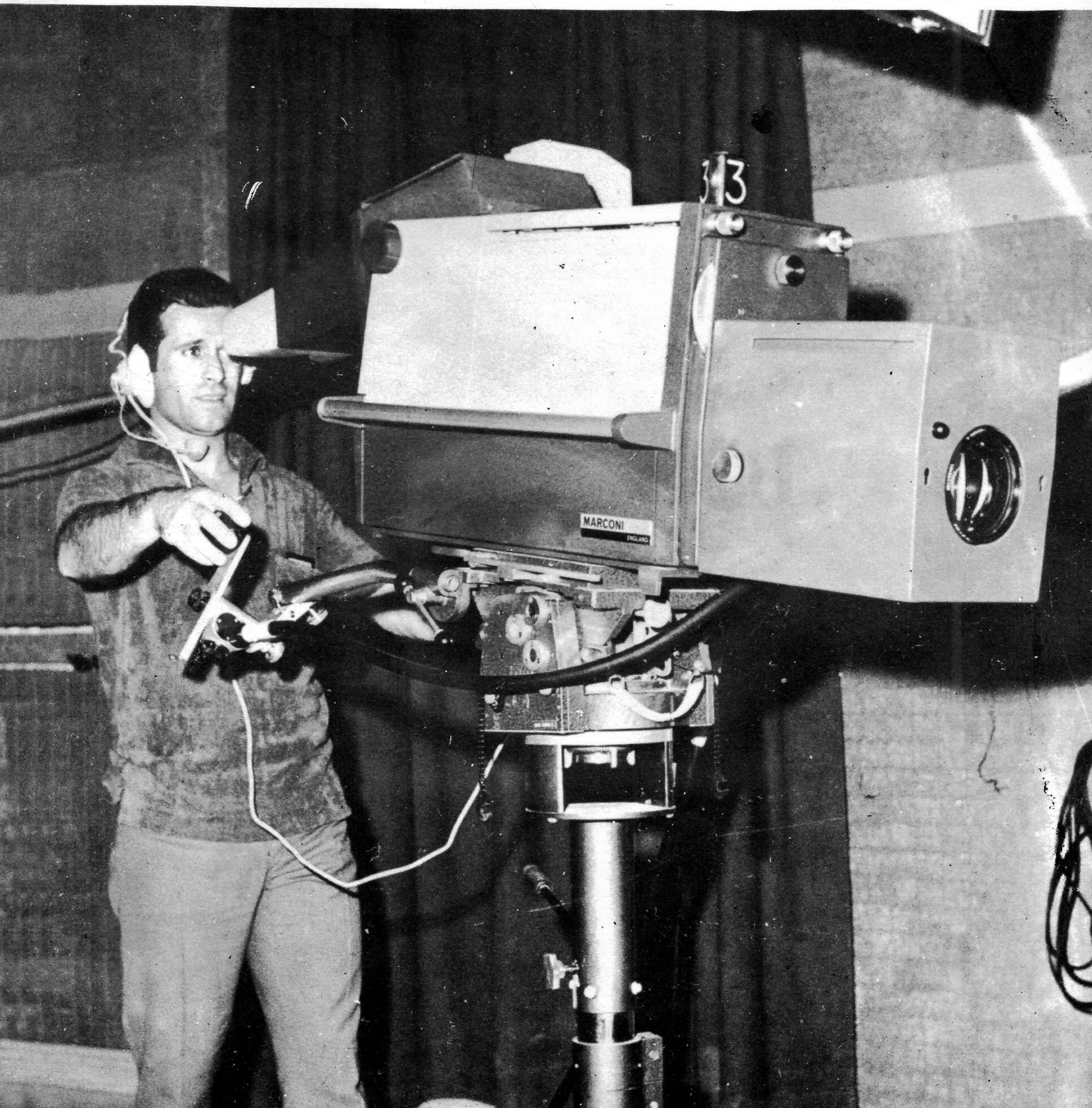
4. Οἱ πιὸ ἁπλὲς μορφὲς τῆς συνθέσεως τῆς εἰκόνας, κατὰ τὴν ἔννοια τοῦ βάθους, εἶναι ὁ κύβος, ἡ πυραμίδα, ἡ σφαίρα. Καὶ κατὰ τὴν ἔννοια τῶν δύο διαστάσεων (σὲ ἐπίπεδο) εἶναι τὸ τετράγωνο, ὁ κύκλος καὶ τὸ τρίγωνο.

5. Ἡ παραλληλότητα τῶν γραμμῶν τοῦ πλαισίου τῆς τηλεοπτικῆς εἰκόνας καὶ τοῦ θέματός της, μᾶς δίνει ἐπισημότητα, αὐστηρότητα, ἀλλὰ καὶ μονοτονία. Οἱ διαγώνιες νοητὲς γραμμὲς μέσα στὴ σύνθεση τῆς εἰκόνας, μᾶς δίνουν ζωντάνια καὶ κίνηση.

6. Ἡ σύνθεση τῆς εἰκόνας μὲ τὴν ἔννοια τοῦ τριγώνου (μὲ βάση πρὸς τὸ κάτω μέρος τοῦ πλαισίου) δημιουργεῖ κέντρον ἕλξεως τῆς προσοχῆς τοῦ τηλεθεατῆ, στὴν κορυφή του. Σ' ἕνα ἀνεστραμμένο τρίγωνο, καμμιὰ γωνία του δὲν ἔχει περισσότερη βαρύτητα.

7. Ἕνας ἄλλος τρόπος γιὰ νὰ σχηματίσουμε κέντρα προσοχῆς τοῦ τηλεθατῆ μέσα στὴν εἰκόνα, εἶναι ἡ δημιουργία δυναμικῶν γραμμῶν συγκλινουσῶν πρὸς τὸ σημεῖο ποὺ ἐπιθυμοῦμε νὰ προσδώσουμε ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον. Τὸ σημεῖο συγκλίσεως τῶν γραμμῶν τοῦ βλέμματος δύο προσώπων π.χ. ἀποκτᾶ τόση σημασία, ὥστε ν' ἀκυρώνη ἀκόμα καὶ τὸν προαναφερόμενο κανόνα, στὸν ὁποῖο στηρίζεται ἡ τριγωνικὴ σύνθεση.

8. Ἡ σύνθεση τῆς εἰκόνας πρέπει νὰ εἶναι ὁ ὑπηρέτης καὶ ὄχι ὁ δεσπότης τῆς σκηνοθετικῆς σκέψεως. Θὰ πρέπει νὰ ὑπάρχη εἰδικὸς λόγος γιὰ νὰ χρησιμοποιήσουμε μιὰ ἀσυνήθιστη σύνθεση. Ἀλλοιῶς τὸ ἀποτέλεσμα θὰ εἶναι νὰ προσελκύση ἡ σύνθεση τὴν προσοχὴ τοῦ θεατῆ κι' ὄχι ἐκεῖνο γιὰ τὸ ὁποῖο ἔγινε ἡ σύνθεση' δηλαδή, τὸ θέμα ἢ ἡ δραματικὴ πράξη.



Χειριστής κάμερας τύπου Marconi.

ʽΟ σκηνοθέτης

ΣΥΝΕΧΕΙΑ

Παρακολουθήσαμε ὡς τώρα τὴν ἐργασία τοῦ σκηνοθέτη κατὰ τὴ μετάδοση μιᾶς ἐκπομπῆς ἐκτὸς στούντιο· τῆς παρουσιάσεως, δηλαδή, ἑνὸς πραγματικοῦ γεγονότος. Στὴν περίπτωση αὐτή, ὅπως εἴπαμε, τὰ περιστατικά, τὸ θέμα, ἡ πράξη, εἶναι δεδομένα καὶ ἡ δουλειά του περιορίζεται στὸ νὰ δείξῃ στοὺς τηλεθεατὲς αὐτὸ τὸ γεγονός, ὅσο πιὸ πιστὰ καὶ πιὸ ὡραῖα. ʽΟ σκηνοθετικός του ρόλος συνίσταται στὴν ἀποδοτικώτερη ἐπιλογὴ τῶν εἰκόνων, στὴν καλύτερη σύνθεσή τους καὶ στὸ χαρακτηριστικὸ ἐκεῖνο τηλεοπτικὸ ἄμεσο μοντάζ.

ʼΌμως ἐκεῖ ποὺ γιὰ τὸν σκηνοθέτη ἀπαιτοῦνται πολὺ περισσότερες ἀξίες, εἶναι στὴν παραγωγὴ ἑνὸς δραματικοῦ ἔργου (ἢ κι' ἀκόμα στὴν παρουσίαση ἑνὸς μουσικοῦ θεάματος μὲ κάποιες ἀπαιτήσεις). ʼΕκεῖ, ἐκτὸς ἀπὸ τὶς εἰδικὲς γνώσεις τῆς τεχνικῆς τῆς τηλεοράσεως, ποὺ ἀποτελοῦν αὐτονόητη προϋπόθεση, ποὺ χωρὶς αὐτὲς δὲν νοεῖται «τηλεοπτικὸς» σκηνοθέτης (ἀσφαλῶς δὲν θὰ μποροῦσε νὰ διανοηθῆ ὅτι εἶναι δυνατὸν νὰ ἐμφανισθῆ κάποιος σὰ σκηνοθέτης τηλεοράσεως, χωρὶς νὰ «γνωρίζῃ» ἀπὸ τηλεόραση), ἐκεῖ ἡ πνευματικὴ καλλιέργεια, ἡ αἰσθητικὴ ἀντίληψη, ἡ φαντασία, ἡ ἱκανότητα διδασκαλίας τῶν ἠθοποιῶν, εἶναι μερικὰ ἀπὸ τὰ πρόσθετα προσόντα τὰ ὁποῖα χαρακτηρίζουν τὴν προσωπικότητά του. ʼΕκεῖ ὁ σκηνοθέτης ἀναλαμβάνει πλήρως τὶς εὐθῦνες ἑνὸς καλλιτέχνη. ʼΕνὸς «δημιουργοῦ» καλλιτέχνη; ʼΌχι βεβαίως. ʼΌσο καὶ νὰ θέλουμε νὰ δώσωμε στὸ ἔργο του ἀξία καλλιτεχνικῆς δημιουργίας, ὁ σκηνοθέτης καὶ στὸ θέατρο καὶ στὸν κινηματογράφο καὶ στὸ ραδιόφωνο, εἶναι ἕνας «ἀναδημιουργός» καλλιτέχνης, ποὺ προσαρμόζει τὴν ἔμπνευσή του στὴ δημιουργικὴ ἔμπνευση τοῦ συγγραφέα, τοῦ σεναριογράφου. Σ' αὐτὴ τὴ θέση τὸν τοποθετεῖ ἡ θεωρία τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας. ʼΕν τούτοις, ἕνας καλὸς σκηνοθέτης μπορεῖ νὰ δώσῃ, πολλὲς φορές, στὸ ἔργο του πνοὴ δημιουργικὴ μὲ τὴν ἀκουστικὴ καὶ τὴν ὀπτικὴ ἑρμηνεία τοῦ κειμένου. Τὶς ἄπειρες τεχνικὲς δυνατότητες ποὺ παρέχονται γιὰ τὴν παρουσίαση τοῦ τηλεοπτικοῦ ἔργου, ἕνας συγγραφέας, εἶναι φυσικό, νὰ μὴ τὶς γνωρίζῃ ἀρκετά, τόσο πρακτικά, τόσο λεπτομερειακά, ὅσο ἕνας σκηνοθέτης, ποὺ καθημερινὰ τὶς χρησιμοποιεῖ στὸ ἐπάγγελμά του. ʽΗ γνώση τῶν τεχνικῶν τούτων δυνατοτήτων, ἀποτελεῖ μιὰ πηγὴ ἐμπνεύσεως γιὰ τὸν σκηνοθέτη, ποὺ μπορεῖ νὰ πλουτίσῃ τὸ ἔργο τοῦ συγγραφέα μὲ καινούργιες ἀξίες καὶ ἀπρόβλεπτες αἰσθητικὲς συγκινήσεις.

ʼΕπιχειρώντας μιὰν ἀναγνώριση τῶν προσόντων τοῦ σκηνοθέτη τῆς τηλεοράσεως στὴ σχέση τους μὲ τὶς χαρακτηριστικὲς ἱκανότητες τῶν σκηνοθετῶν τῶν ἄλλων παραστατικῶν τεχνῶν, μποροῦμε νὰ διαπιστώσουμε τὰ ἑξῆς: Σὰ τὸν σκηνοθέτη τοῦ θεάτρου, πρέπει νὰ ἔχῃ κι' αὐτὸς τὴν αἴσθηση τῆς χρονικῆς συνέχειας, πρᾶγμα ποὺ δὲν εἶναι ἀπαραίτητο στὴν ἠχογραφημένη ἐκπομπὴ τοῦ ραδιοφώνου κι' ἀκόμα περισσότερο στὸν κινηματογράφο.

Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο, ὀφείλουμε νὰ τονίσουμε καὶ τὴν παράλληλη ψυχοτεχνικὴ τῆς ἑρμηνείας τοῦ ἠθοποιοῦ τοῦ θεάτρου καὶ τοῦ ἠθοποιοῦ

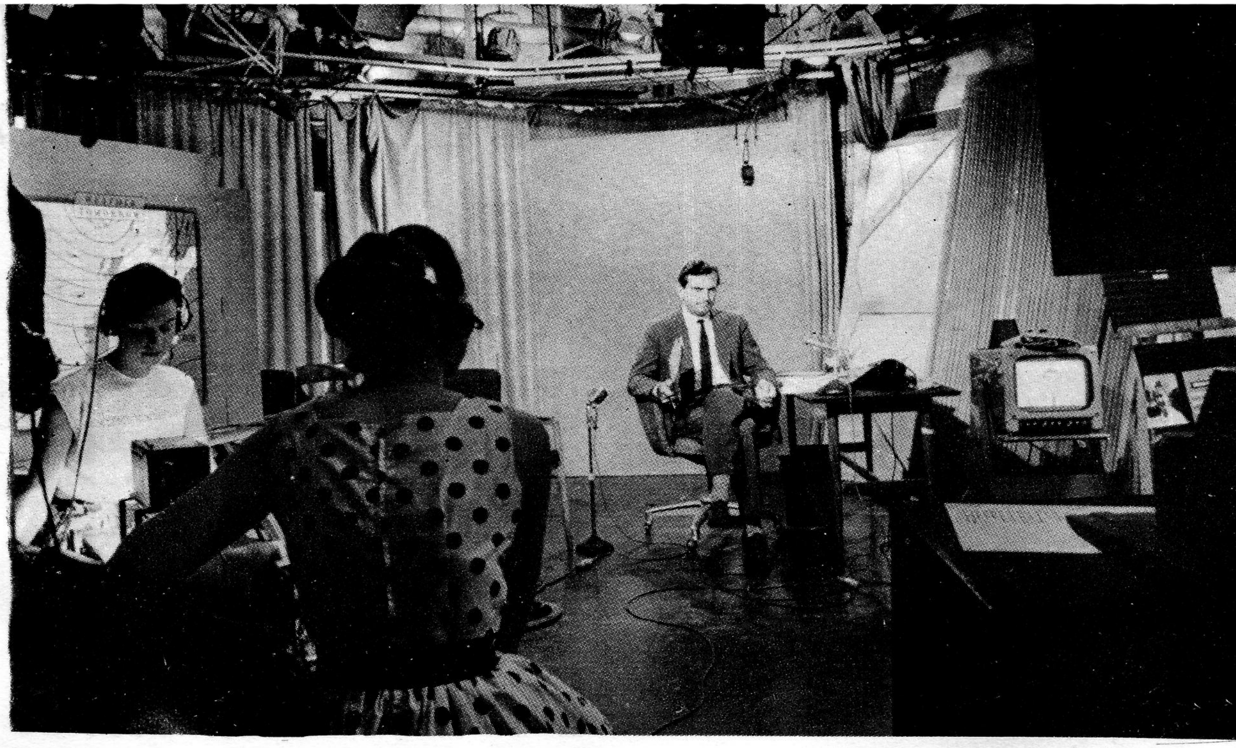
τῆς τηλεοράσεως. (Ἡ τεχνικὴ τῆς ἐγγραφῆς σὲ «βίντεο - τέϊπ» μᾶς παρέχει τὴ δυνατότητα τοῦ μοντάζ σκηνῶν καὶ ὄχι πλάνων). Ἐπίσης σὰν τὸν ραδιοσκηνοθέτη, ὁ σκηνοθέτης στὴν τηλεόραση ξέρει ὅτι τὸ ἔργο του ἀντιμετωπίζει τὴν ἰδιαίτερη ἐκείνη ψυχολογία τῶν λίγων ἀτόμων ποὺ δὲν ἔχει τὰ γνωρίσματα, οὔτε τῆς ἀτομικῆς ψυχολογίας, οὔτε τῆς ψυχολογίας τοῦ πλήθους. Ἀκόμα σὰν τὸν ραδιοσκηνοθέτη, ὁ ἠχητικὸς παράγοντας, εἶναι γι' αὐτόν, ἕνα στοιχεῖο μὲ ἀποτελεσματικὲς δυνατότητες, ὅσες τουλάχιστο καὶ γιὰ τὸν κινηματογραφικὸ σκηνοθέτη. Ἐξ ἄλλου, τὰ προσόντα τοῦ κινηματογραφικοῦ σκηνοθέτη, πρέπει νὰ συνυπάρχουν ὅλα, στὴν εὐρύτερη ἱκανότητα τοῦ τηλεοπτικοῦ σκηνοθέτη. Ἐδῶ εἶναι τὸ ἴδιο ἐκφραστικὸ τους μέσο, ἡ κινούμενη εἰκόνα, ποὺ τοὺς συγγενεύει καλλιτεχνικὰ καὶ ἐπαγγελματικά. Θὰ μποροῦσε νὰ πῆ κανεὶς πὼς μιλοῦνε τὴν ἴδια γλῶσσα, ἀλλὰ ἔχουν μιὰ διαφορετικὴ νοοτροπία, ἕναν διαφορετικὸ μηχανισμὸ στὴ σκέψη τους. Ἡ διαφορά, πιὸ πολύ, βρίσκεται στὸ «μηχανισμό»...

Γιὰ τὸν σκηνοθέτη τῆς τηλεοράσεως ὑπάρχουν ὁρισμένες τεχνικὲς ἀναγκαιότητες, ποὺ ἐπιφορτίζουν τὶς ἀπαιτήσεις τῶν καλλιτεχνικῶν του ἱκανοτήτων. Αἴφνης, προβάλλεται ἡ ἱκανότητα τῆς ἀντιλήψεως τοῦ ἀμέσου μοντάζ. Ἂν στὸν κινηματογράφο, τὸ μοντάζ εἶναι στοιχεῖο μὲ ξεχωριστὴ σημασία, ἀνάλογη μ' ἐκείνη ποὺ ἔδωσε ὁ Ἀϊζενστάϊν στὶς ταινίες του καὶ στὴ «Διαλεκτικὴ τοῦ φίλμ», στὴν τηλεόραση ἡ σημασία τοῦ μοντὰζ ἀποτελεῖ, ἢ πρέπει ν' ἀποτελῆ, γιὰ τὸ σκηνοθέτη της, τὸ ἄλφα τῆς καλλιτεχνικῆς του γνώσεως κι' εὐαισθησίας. Γιατὶ ἡ χρησιμοποίηση



Ὁ Γιῶργος Κάρτερ διευθύνει τὸ ἐπίσημο ἐναρκτήριο πρόγραμμα τῆς Τηλεοράσεως τοῦ ΕΙΡΤ στὶς 23 Φεβρουαρίου 1966.

τοῦ μοντὰζ — τῆς συναρμογῆς δηλαδή, τῶν πλάνων— δὲν εἶναι στὴν τηλεοπτικὴ τέχνη μόνον ἕνα μέσον αἰσθητικοῦ τύπου, ποὺ γιὰ τὴν ἐπίτευξή του ἔχει ὁ σκηνοθέτης τὴν χρονικὴ ἄνεση, ὅπως στὸν κινηματογράφο. Στὴν τηλεόραση, τὸ μοντάζ, καθὼς θὰ ἔγινε ἤδη ἀντιληπτό, εἶναι μιὰ ἀνάγκη ἐπιβαλλόμενη ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ φύση τῆς λειτουργίας της κατὰ τρόπο ἄμεσο, ποὺ δὲν ἐπιδέχεται δισταγμοὺς καὶ ἀμφιβολίες. Τουναντίον, ἄμεση κρίση, ἀπόφαση, ἐντολή, πραγματοποίηση μέσα σὲ κλάσματα δευτερολέπτου. (Μιλήσαμε, βέβαια, γιὰ τὴ δοκιμὴ τῆς ἐκπομπῆς, τὶς πρόβες, ὅμως ἀναφέραμε καὶ τὶς ἐξωτερικὲς



Τὸ ἐσωτερικὸ ἑνὸς στούντιο τηλεοράσεως ἀμερικανικῆς ἰδιωτικῆς ἐπιχειρήσεως.

εκπομπες. ποὺ δὲν ἐπιδέχονται δοκιμή, μὰ καὶ ποὺ σ' αὐτὲς ὁ σκηνοθέτης μπορεῖ νὰ ἐπιδείξη τὴν καλλιτεχνική του ἀντίληψη καὶ ἀξία). Ἀπὸ τὴν ἀρχή, μέχρι νὰ τελειώση τὸ ἔργο του ὁ σκηνοθέτης τῆς τηλεοράσεως «τελεῖ συνεχῶς ἐν ἐγρηγόρσει». Ἕνα ἐπὶ πλέον χαρακτηριστικό του ποὺ δὲν τὸ συναντᾶμε σὲ κανένα σκηνοθέτη τῶν ἄλλων μορφῶν τέχνης.

Ὅταν ἀναφέραμε τὴν τηλεόραση σὰν τέχνη τῆς κινούμενης εἰκόνας καὶ τὸ σκηνοθέτη της σὰν ἕναν «ἀναδημιουργὸ καλλιτέχνη», ἡ βαρύτητα, ἀσφαλῶς, τῶν λέξεων, δὲν ἐπεκτείνεται σ' ὅλες τὶς τηλεοπτικὲς ἐκπομπές, ἐφ' ὅσον γιὰ πολλὲς ἀπ' αὐτές, τὸ ἐνδιαφέρον περιορίζεται μόνο στὸν χαρακτῆρα τῆς ἐνημερώσεως καὶ τῆς πληροφορίας, ὅπως συμβαίνει καὶ στὰ προγράμματα τῆς ραδιοφωνίας. Ἐν τούτοις, καὶ γιὰ τὴν περίπτωση αὐτή, ὁ διαχωρισμὸς τῶν ἐκπομπῶν δὲν θὰ πρέπει νὰ γίνεται κατὰ τὸ εἶδος, ἀλλὰ κατὰ τὸν τρόπο τῆς παρουσιάσεως ἑνὸς θέματος. Καὶ οἱ τρόποι αὐτοὶ (ὅπως καὶ γιὰ κάθε τέχνη) εἶναι δύο: Ὁ περιγραφικὸς ἢ ἀντικειμενικὸς καὶ ὁ ἐκφραστικὸς ἢ ὑποκειμενικός.

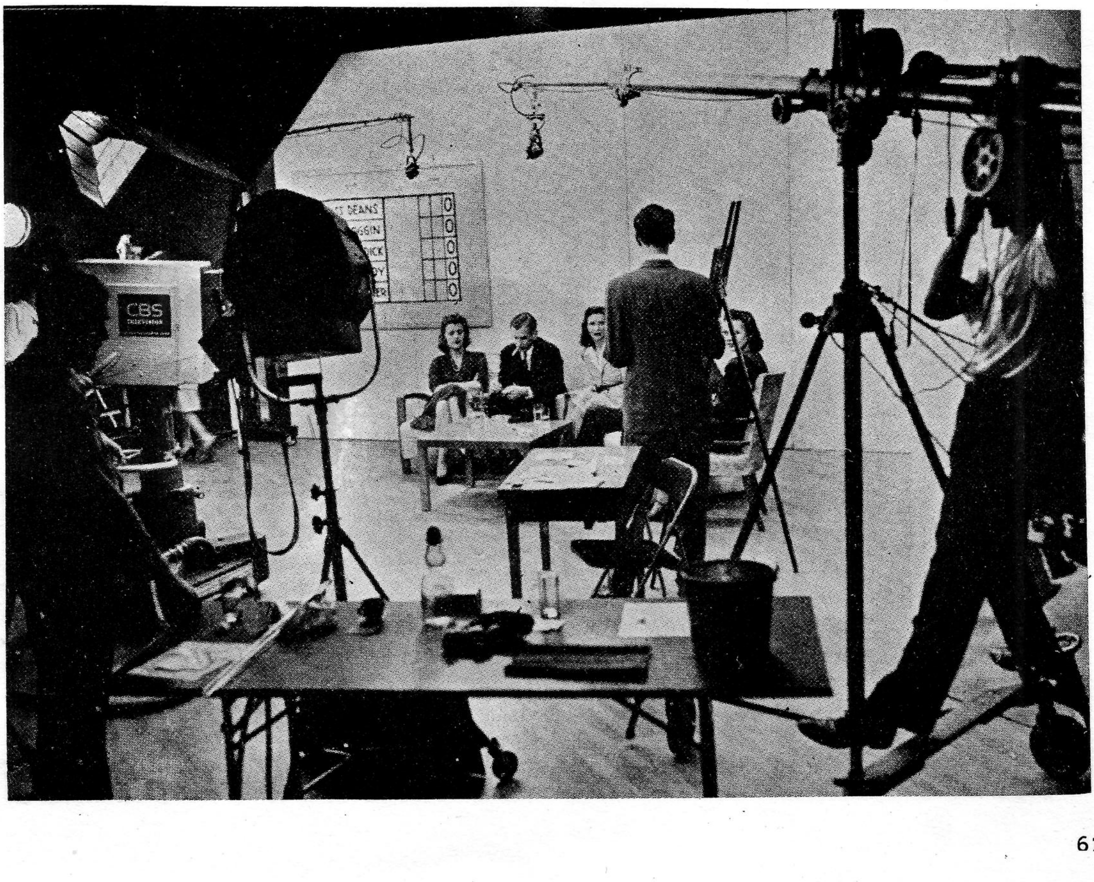
Ἡ περιγραφικὴ ἀπεικόνιση εἶναι μιὰ «κατώτερη» μορφὴ τέχνης, γιατὶ τὰ στοιχεῖα της εἶναι ἀντιγραφικά. Ἀντιγράφει τὰ «φυσικὰ» ἀντικείμενα καὶ δὲν τὰ ἀναπλάθει... Στήνεται ἡ κάμερα μπροστὰ στὸ γεγονὸς καὶ ὁ θεατὴς παρακολουθεῖ αὐτὸ τὸ γεγονὸς μὲ τὸ ἄψυχο μάτι τοῦ φακοῦ της. Βλέπει ὅ,τι βλέπει ὁ σκηνοθέτης ἀπὸ τὴ θέση του, μὰ δὲν συναισθάνεται ὅ,τι θὰ πρέπει νὰ συναισθάνεται ὁ σκηνοθέτης βλέποντας τὴ σκηνὴ τῶν διαδραματιζομένων. Καὶ δὲν ὑπάρχει τέχνη χωρὶς τὸ συναίσθημα, τὸ ἀτομικὸ «πάθος», τὸ πάθος τοῦ δημιουργοῦ της. Ἡ ἐκφραστικὴ ἀπεικόνιση, ἀντίθετα, εἶναι τέχνη, ποὺ ἡ ἀξιολόγησή

της ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὸ αἰσθητικό της ἀποτέλεσμα. Τὸ ὑποκείμενο, συμμετέχοντας στὸ καλλιτεχνικὸ ἔργο, ἐκφράζει τὴ συγκίνηση ποὺ προξενεῖ ἡ ἀντίδρασή του ἀπέναντι στὴ σκηνὴ τοῦ γεγονότος. Εἶναι αὐτὴ ἡ στάση καὶ τὸ ποίσμα ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἐπιβάλλει, ἢ καλύτερα, ὑποβάλλει ὁ σκηνοθέτης τὸν θεατὴ νὰ δῆ καὶ νὰ ἀντιληφθῆ τὴ δράση, τὸ γεγονός. Ἡ ἀνάλυση ἀκόμα τῶν χαρακτήρων, ἡ περιγραφή τους, εἶναι στοιχεῖο ποὺ προβάλλει ὁ σκηνοθέτης μέσα ἀπὸ τὶς εἰκόνες.

Ἕνας Ἰταλὸς αἰσθητικὸς τῆς τηλεοράσεως, ὁ Οὔμπέρτο Ἔκο, παρομοιάζει τὸν «περιγραφικὸ» τρόπο τῆς τηλεοπτικῆς ἐκφράσεως μὲ τὴν ἱστορία καὶ τὸν «ἐκφραστικό» μὲ τὴν ποίηση. Καὶ ἡ διαφορὰ ἀνάμεσα στὴν ἱστορία καὶ τὴν ποίηση, λέει, εἶναι αὐτή: Ἡ ἱστορία δὲν περιορίζεται σ' ἕνα μοναδικὸ γεγονός, μὰ σὲ μιὰ χρονικὴ περίοδο. Ἡ ἱστορία ἀποτυπώνει, σὰ μιὰ πανοραμικὴ φωτογραφία, ἕνα πεδίο γεγονότων καὶ σ' αὐτὸ ἔρχεται κατόπιν ἡ ποίηση γιὰ ν' ἀποσπάση ἕνα γεγονὸς ἢ τὴ λεπτομέρεια ἑνὸς γεγονότος καὶ νὰ τῆς δώση ἕνα νόημα, νὰ τὴν τοποθετήση σὲ μιὰ καινούργια συνθετικὴ μορφή.

Ἀνασκευάζοντας τὴν «Ποιητικὴ» τοῦ Ἀριστοτέλη, συμπληρώνει ὁ Οὔμ. Ἔκο, γνωρίζουμε ὅτι πολλὰ γεγονότα μπορεῖ νὰ ἔχουν συμβῆ σὲ μιὰ χρονικὴ στιγμὴ ἢ νὰ ἔχουν σχέση μὲ κάποιο ἄτομο. Ἀλλὰ γιὰ νὰ ἐκφράσουμε αὐτὴ τὴν ἴδια χρονικὴ στιγμὴ ἢ γιὰ νὰ ἑρμηνεύσουμε τὸν ψυχικὸ τύπο αὐτοῦ τοῦ ἀτό-

Στούντιο τῆς CBS.



μου, μᾶς ἀρκοῦν μόνο μερικὰ στοιχεῖα ποὺ ἡ σύνθεσή τους θ' ἀποδώση τὴ χαρακτηριστικὴ ἰδιομορφία.

Ἂν θέλαμε τώρα νὰ παρακολουθήσουμε μὲ γρήγορες ματιὲς τὴ δουλειὰ τοῦ σκηνοθέτη ἑνὸς τηλεοπτικοῦ ἔργου σὰν παρατηρητὲς «ἐκ τῶν ἔξω», θὰ μᾶς διευκόλυνε νὰ τὴ χωρίζαμε σὲ πέντε στάδια:

Πρῶτο: Ὁ σκηνοθέτης μελετᾶ τὸ κείμενο καὶ σημειώνει πάνω σ' αὐτὸ ὅ,τι ἡ ἔμπνευσή του, οἱ γνώσεις του, ἡ πεῖρα του καὶ οἱ τεχνικὲς ἀναγκαιότητες τοῦ ὑπαγορεύουν. Πρέπει νὰ δῆ μὲ τὴ φαντασία του τὸ ἔργο τοῦ συγγραφέα στὴν τηλεοπτικὴ ὀθόνη.

Δεύτερο : Οἱ συντελεστὲς τῆς ἐκπομπῆς ἀρχίζουν νὰ συνεργάζωνται «προεξάρχοντος» τοῦ σκηνοθέτη· ὁ σκηνογράφος, ὁ μουσικός, οἱ καμεραμέν, οἱ ἠθοποιοί, ὁ τεχνικὸς ἐναλλαγῆς τῶν εἰκόνων, ὁ τεχνικὸς τοῦ ἤχου, ὁ φωτιστής, ὁ ἐνδυματολόγος, ὁ μακιγιὲρ καὶ ὁ βοηθὸς τοῦ σκηνοθέτη. Βασικὸς ὁδηγὸς στὴ συνεργασία αὐτὴ εἶναι τὸ πνεῦμα τῆς ἐκπομπῆς, ὅπως τὸ συνέλαβε ὁ σκηνοθέτης.

Τρίτο: Ἡ πρώτη δοκιμὴ στὸ θάλαμο ἐκπομπῆς. Ὁ σκηνοθέτης τοποθετεῖ τὴ δράση τοῦ ἔργου μέσα στὶς «εἰκόνες». Μπορεῖ νὰ ἐπιφέρη μεταλλαγὲς στὶς ἀρχικές του σκέψεις.

Τέταρτο: Ὁ σκηνοθέτης μεταφέρεται στὸ δικό του θάλαμο, στὴ θέση του ἐμπρὸς ἀπὸ τοὺς δέκτες τοῦ κλειστοῦ κυκλώματος (τοὺς μόνιτορς) καὶ τὸ μεγάφωνο. Δίπλα του, ὁ τεχνικὸς τῆς ἐναλλαγῆς τῶν εἰκόνων καὶ ὁ βοηθός του. Οἱ καμεραμὲν τοῦ στέλνουν τὶς λήψεις τους γιὰ τὴν τελικὴ ἐπιλογὴ καὶ διόρθωση. Τὸ ἴδιο καὶ οἱ τεχνικοὶ τῶν ἤχων τοῦ στέλνουν τὰ δικά τους σήματα. Τὸ μοντὰζ μὲ τὸν τρόπο τῆς ἀλληλοδιαδοχῆς τῶν πλάνων, μὲ τὶς διάρκειές τους, θὰ συμβάλουν στὸ ρυθμὸ καὶ τὴν ἔνταση τῆς ἐκπομπῆς. Μὲ «σύστημα ἐνδοσυνεννοήσεως» δίνονται οἱ τελευταῖες ὁδηγίες. Ἡ δοκιμὴ θὰ ἐπαναληφθῆ μέχρι τὸ ἱκανοποιητικὸ ἀποτέλεσμα.

Πέμπτο : Ἐπανάληψη τῆς τελευταίας δοκιμῆς στὸν «ἀέρα». Ἡ ἐκπομπή.

Ὁ διάσημος σκηνοθέτης τῆς Γαλλικῆς τηλεοράσεως Ρενὲ Λυκὸ δίνει ὁδηγίες σ' ἕνα καμεραμάν.



Τρὺκ καὶ ὀπτικὰ ἐφφὲ

Οἱ μηχανικὲς καὶ ἠλεκτρονικὲς ἰδιότητες τῆς τηλεοπτικῆς λειτουργίας, παρέχουν πολλὲς δυνατότητες δημιουργίας ὀπτικῶν ἐφφὲ καὶ τρύκ, χρήσιμων γιὰ τὴν ἐξυπηρέτηση τοῦ αἰσθητικοῦ μέρους μιᾶς ἐκπομπῆς ἢ μιᾶς ἀναγκαίας ἀναπαραστάσεως ἤ, τέλος γιὰ ἕνα ἀποτέλεσμα ἐντυπωσιακό, ὑποταγμένο ὅμως στὸ ὕφος καὶ τὸ πνεῦμα τῆς ἐκπομπῆς.

Μερικοὶ σκηνοθέτες, ποὺ κατέχουν καλὰ τὴν τεχνικὴ τῆς τηλεοράσεως, παρουσιάζουν συχνὰ ἐκπομπὲς φορτωμένες μὲ διάφορα ἐφφὲ καὶ τρὺκ καὶ μὲ μοναδικὸ σκοπὸ νὰ ἐντυπωσιάσουν τοὺς θεα-

τές. Αὐτὸ γίνεται, πολλὲς φορές, αἰτία νὰ κουράζεται ὁ θεατής, νὰ μειώνεται τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν ἐκπομπὴ κι' ἀκόμα αὐτὸς ὁ ἴδιος ὁ σκοπός τους ν' ἀποτυχαίνη, ἀφοῦ ἡ ἐντύπωση δημιουργεῖται μὲ ὅ,τι ξεφεύγει ἀπὸ τὸ συνηθισμένο καὶ τὸ ἐπαναλαμβανόμενο. Γι' αὐτὸ ὁ σκηνοθέτης, μαζὶ μὲ τὶς τεχνικὲς του γνώσεις καὶ τὸ καλλιτεχνικὸ ταλέντο, πρέπει νὰ ἔχη καὶ ἀντίληψη τοῦ σωστοῦ μέτρου. Δὲν πρέπει νὰ ὑποτάσση τὸ ἔργο του στὴν ἀφθονία τῶν δυνατοτήτων ποὺ τοῦ προσφέρονται, ἀλλὰ συγχρόνως νὰ μὴν ἀγνοῆ τὶς δυνατότητες αὐτὲς γιὰ χάρη τῆς τέχνης, μιᾶς τέχνης ποὺ εἶναι πιθανόν, σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση, νὰ ἔχη ἐλάχιστες σχέσεις μὲ τήν... τηλεόραση.

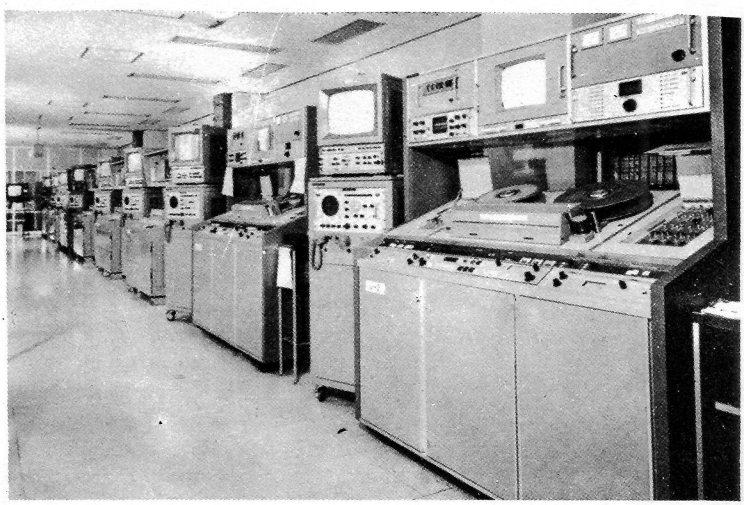
«Ὁ καλὸς σκηνοθέτης δὲν θυσιάζει τὸ πνεῦμα μιᾶς ἐκπομπῆς πρὸς χάριν του. Ὅλα τὰ στοιχεῖα τῆς ἐκπομπῆς πρέπει νὰ βρίσκωνται σὲ μιὰ ἑνότητα», μᾶς ἀπάντησε χαρακτηριστικὰ ὁ Αὐστριακὸς σκηνοθέτης Φεοντὸρ Γκραΐντλερ, σὲ μιὰ σχετικὴ ἐρώτηση.

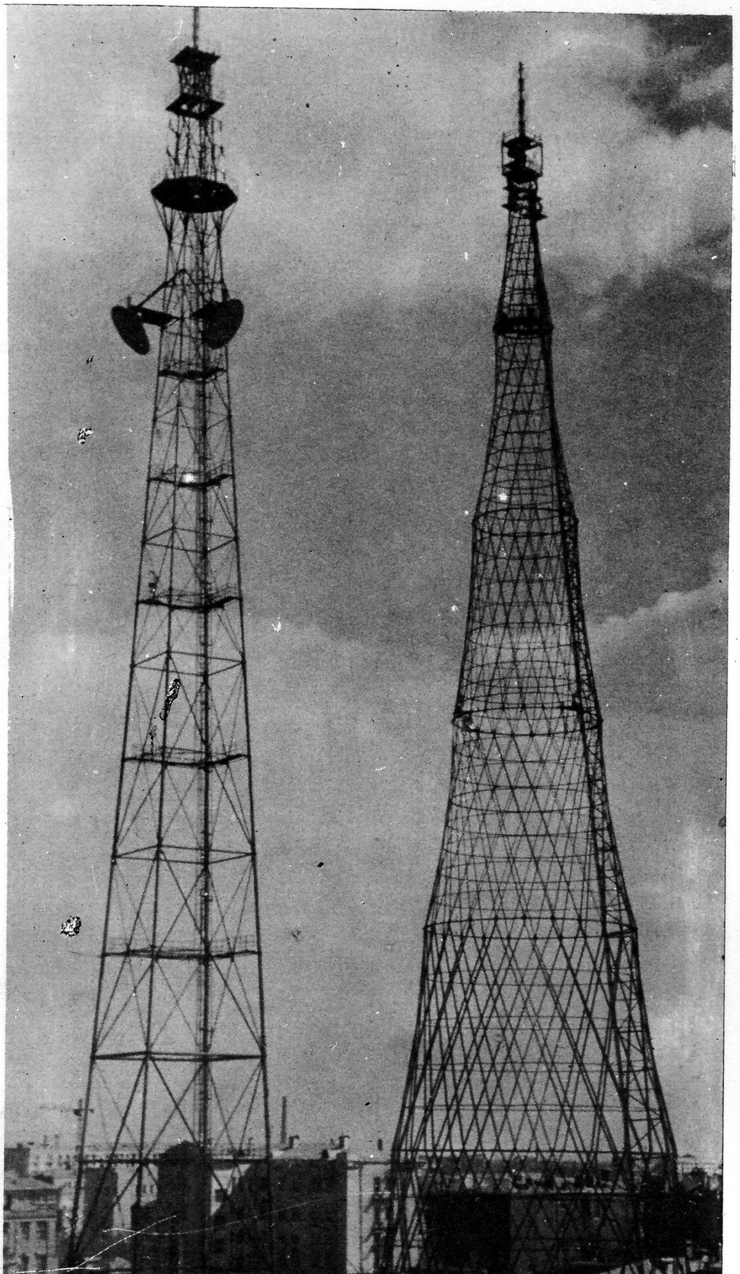
Ἀλλὰ τί εἶναι ἀκριβῶς ἐφφέ; Τί εἶναι τρύκ; Ἂς ἐπιχειρήσουμε τὴ διατύπωση τῶν ὁρισμῶν τους: Ἐφφὲ λέγεται τὸ ἐ ν τ υ π ω σ ι α κ ὸ ἀποτέλεσμα ποὺ δίνεται μὲ μιὰν ἰδιότυπη χρησιμοποίηση τεχνικῶν ἢ ἄλλων μέσων. Ἐνῶ τὸ τρύκ εἶναι μιὰ μορφὴ «ἀ π ά τ η ς», μιὰ ἐπινόηση, γιὰ τὴ δημιουργία ἀναπαραστάσεων ἢ ἐντυπώσεων. Ἡ διαφορὰ ἀνάμεσα στὸ τρὺκ καὶ τὸ ἐφφὲ ὑπάρχει βασικὰ στὸ ὅτι τὸ τρὺκ εἶναι μιὰ μορφὴ «ἀπάτης», ποὺ δὲ τὴν βρίσκουμε στὸ ἐφφέ. Τὸ ἐφφέ, αὐτὸ καθαυτό, εἶναι ἕνα «ἐντυπωσιακὸ ἀποτέλεσμα» μὲ ἐπιδίωξη, κυρίως, αἰσθητική.

Οἱ τρόποι ποὺ δημιουργοῦνται τὰ ἐφφὲ καὶ τὰ τρύκ στὴν τηλεόραση εἶναι πολλοὶ καὶ διάφοροι. Σημειώνουμε ἐδῶ τοὺς κυριώτερους:

1. Μὲ τὴ χρησιμοποίηση τοῦ φωτισμοῦ.
2. Μὲ τὶς ὑπερθέσεις (Super) τῶν εἰκόνων ἀπὸ δύο ἢ περισσότερες κάμερες.
3. Μὲ τὴ χρησιμοποίηση τῶν ποτενσιομέτρων τῆς εἰκόνας.
4. Μὲ τοὺς συνδυασμοὺς φίλμ, φωτοταινιῶν καὶ «λάϊβ».
5. Μὲ τὶς διάφορες σκηνογραφικὲς μικρογραφίες.
6. Μὲ τὴ σκηνογραφικὴ χρήση φωτογραφικῶν μεγεθύνσεων.
7. Μὲ τὴν ὀπτικὴ ἀπάτη τῆς σκηνογραφικῆς προοπτικῆς.
8. Μὲ τὰ φίλτρα τῶν φακῶν (χρησιμοποιοῦνται συχνὰ στὴν ἔγχρωμη τηλεόραση).
9. Μὲ τὴ χρησιμοποίηση ἐξαρτημάτων ποὺ ἔχουν διάφορα σχήματα ὀπῶν καὶ προσαρμόζονται ἐμπρός ἀπὸ τοὺς φακούς.
10. Μὲ ποικιλίες συστημάτων ἀπὸ καθρέπτες καὶ καλειδοσκόπια.
11. Μὲ προβολὲς στὸ φόντο κινηματογραφικοῦ φίλμ ἢ φωτογραφικῆς διαφάνειας (**back projection**).

Μαγνητικοὶ ἐγγραφεῖς (VTR) στὰ στούντιο τῆς Ἰαπωνικῆς Τηλεοράσεως.





Καὶ τέλος, μὲ πάρα πολλὲς παραστατικὲς ἐπινοήσεις, μὲ ἁπλὰ ἢ σύνθετα μέσα.

Φίλμς καὶ ταινίες βίντεο

Οἱ ἐκπομπὲς στὴν τηλεόραση, εἴτε θὰ εἶναι «ζωντανὲς» (ἄμεση μετάδοση), εἴτε ἀπὸ κινηματογραφικὸ φίλμ, εἴτε ἀπὸ μαγνητογράφηση σὲ ταινία βίντεο. Μπορεῖ, βέβαια, ἕνα μέρος τῆς ἴδιας ἐκπομπῆς νὰ μεταδίδεται «ζωντανό», ἕνα ἄλλο νὰ εἶναι μαγνητογραφημένο καὶ κάποιο ἄλλο νὰ προέρχεται ἀπὸ κινηματογραφικὴ ταινία.

Γιὰ τὶς «ζωντανὲς» ἐκπομπὲς ἔχουμε μιλήσει ἤδη.

Τὸ κινηματογραφικὸ φίλμ τὸ χρησιμοποιοῦμε στὴν τηλεόραση γιὰ δύο βασικοὺς λόγους. Ὁ πρῶτος εἶναι οἰκονομικός: Τὸ νοίκιασμα ἢ ἡ ἀγορὰ τοῦ ἀντιτύπου μιᾶς ὡριαίας π.χ. κινηματογραφικῆς ταινίας, εἶναι εὐνόητο ὅτι κοστίζει πολὺ λιγώτερο ἀπ' ὅσο κοστίζει ἡ ἰσόχρονη πραγματοποίηση μιᾶς σχετικῆς τηλεοπτικῆς ἐκπομπῆς. Μεγάλες κινηματογραφικὲς ἐπιχειρήσεις ἔχουν ἐπιδοθῆ στὴ «μαζικὴ παραγωγὴ» καὶ τὴν ἐκμετάλλευση τέτοιων ταινιῶν τηλεοράσεως. Ὁ δεύτερος λόγος εἶναι, κυρίως, τεχνικῆς φύσεως: Γιὰ τὴ λήψη ἑνὸς γεγονότος ἢ γιὰ τὴν ἀπαραίτητη ἔνταξη μιᾶς ἐξωτερικῆς σκηνῆς σ' ἕνα τηλεοπτικὸ ἔργο. Εἶναι πολὺ πιὸ εὔκολο νὰ μετακινηθῆ ἕνας ὀπερατὲρ μὲ μιὰ κινηματογραφικὴ μηχανὴ στὸ χέρι, παρὰ ἕνα ὁλόκληρο συνεργεῖο τηλεοράσεως μὲ τὶς κάμερές του, τοὺς ἐγγραφεῖς του ἢ τοὺς συνδετικούς του πομπούς.

Τὰ χρησιμοποιούμενα σήμερα στὴν τηλεόραση κινηματογραφικὰ φίλμς εἶναι τοῦ στάνταρ τῶν 35 καὶ 16 χιλιοστῶν. Στὰ τελευταῖα χρόνια καταβάλλεται ἡ προσπάθεια καθιερώσεως ἑνὸς φίλμ μικροτέρων διαστάσεων (μιᾶς βελτιωμένης ποιότητος τῶν 8 χιλιοστῶν), ποὺ νὰ διευκολύνη κάπως τὴν ἐναποθήκευση στὶς στιβαγμένες πιὰ ταινιοθῆκες τῶν στούντιο.

Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο, θὰ θέλαμε ν' ἀναφέρουμε μιὰν ἐμ-

πορικὴ σκέψη, ποὺ ἄρχισε κι' ὅλας νὰ κερδίζη ἀρκετὸ ἔδαφος καὶ στὴν 'Αμέρικὴ καὶ στὴν Εὐρώπη. Μέχρι τώρα, σκέφτηκαν μερικοὶ ἐπιχειρηματίες, ἡ τηλεόραση ἐκμεταλλεύεται τὶς ταινίες τοῦ κινηματογράφου. Γιατὶ κι' ὁ κινηματογράφος νὰ μὴν ἐκμεταλλεύεται τὶς ταινίες τῆς τηλεοράσεως; Ἔτσι, λοιπόν, ξανάνοιξαν ἀρκετὲς κινηματογραφικὲς αἴθουσες, ποὺ τὶς εἶχε κλείσει πρὶν ἀπὸ χρόνια ἡ μικρὴ ὀθόνη, προβάλλοντας τώρα τὶς πιὸ ἐπιτυχημένες σειρές της.

Μὰ ἀξίζει, ἐπίσης, νὰ σημειώσουμε ἐδῶ, γιὰ τὴ σημασία ποὺ μπορεῖ ν' ἀποδειχθῆ ὅτι ἔχουν, τὰ λόγια ποὺ εἶπε ὁ πρόεδρος τῆς «Τελεκτρόνικς»: «Ἡ ἠλεκτρονικὴ φωτογραφικὴ λήψη, θ' ἀντικαταστήση τὴ χημική, στὶς μέλλουσες κινηματογραφικὲς παραγωγὲς καί, μάλιστα, πολὺ σύντομα».

Μὲ τὸν ὅρο «ἠλεκτρονικὴ φωτογραφικὴ λήψη», ὁ πρόεδρος τῆς «Τελεκτρόνικς» ἐννοεῖ καὶ τὸ σύστημα τῆς μαγνητικῆς ἐγγραφῆς τῆς εἰκόνας, ποὺ τόσο ἐξυπηρετεῖ σήμερα τὴν ἠλεκτρονικὴ ὀθόνη. Στὰ πρῶτα χρόνια τῆς τηλεοράσεως, οἱ περισσότερες ἀπὸ τὶς ἐκπομπές της ἦσαν «ζωντανές». Τώρα, τὰ 90% περίπου τῶν τηλεοπτικῶν προγραμμάτων εἶναι γραμμένα σὲ μαγνητικὲς φωτοταινίες (**Video Tape Recording**), τὶς ταινίες βίντεο.

Ἡ τεχνικὴ τῆς μαγνητικῆς ἐγγραφῆς τῆς εἰκόνας, βασίζεται στὶς ἀρχὲς τῆς μαγνητικῆς ἐγγραφῆς τοῦ ἤχου. Ἔχουμε κι' ἐδῶ μιὰ ταινία ὅμοια μ' ἐκείνη τοῦ μαγνητοφώνου, μόνο ποὺ τὸ πλάτος της εἶναι 8 φορὲς μεγαλύτερο. Μιλᾶμε, βέβαια γιὰ τὰ ἐπαγγελματικὰ μηχανήματα ἐγγραφῆς τῆς εἰκόνας, ποὺ τὸ πλάτος τῆς ταινίας τους εἶναι 2 ἴντσες (5,4 ἑκατοστά), ἐνῶ τῶν γνωστῶν μηχανημάτων ἐγγραφῆς τοῦ ἤχου εἶναι ¼ τῆς ἴντσας. Ὑπάρχουν σήμερα στὴν ἀγορὰ καὶ ἐρασιτεχνικοὶ καὶ ἡμιεπαγγελματικοὶ **Video Recorders** (ὅπως ὀνομάζονται στὴν ἀγγλικὴ ὁρολογία), ποὺ οἱ ταινίες τους χουν διάφορα, μικρότερα πλάτη.

Ἡ ἀναπαραγωγὴ ἑνὸς φωτομαγνητικοῦ ἐγγραφέα εἶναι τόσο καλῆς ποιότητας, ποὺ δύσκολα, κι' ἕνας εἰδικὸς ἀκόμη, μπορεῖ νὰ βεβαιώση ἂν μιὰ μεταδιδομένη ἐκπομπὴ εἶναι «ζωντανὴ» ἢ μαγνητογραφημένη. Τὰ πρῶτα μηχανήματα ἐγγραφῆς βίντεο διέθεσε στὸ ἐμπόριο ἡ ἀμερικανικὴ ἑταιρία «Ἄμπεξ» τὸ 1957, ἐνῶ τώρα κατασκευάζονται ἀπὸ διάφορες φίρμες μὲ ποικίλες βελτιώσεις. Θὰ πρέπει ἴσως νὰ διευκρινίσουμε ὅτι ἡ μετάδοση μιᾶς μαγνητογραφημένης ἐκπομπῆς γίνεται πάντα στὸ ἴδιο σύστημα τῆς ἐγγραφῆς της. Ἂν γράφτηκε π.χ. μὲ τὸ σύστημα τῶν 625 γραμμῶν, ἡ μετάδοσή της δὲν μπορεῖ νὰ γίνη στὸ σύστημα τῶν 819 ἢ στὸ ἀμερικανικὸ τῶν 525 γραμμῶν, παρὰ μόνον ἂν τὴν ἀντιγράψουμε μὲ τὴ βοήθεια ἑνὸς «μετασχηματιστοῦ προτύπων».

Στὴν Ἑλλάδα ὀνομάζουμε συχνὰ τὸ μηχάνημα αὐτὸ τῆς μαγνητικῆς ἐγγραφῆς τῶν εἰκόνων «μαγνητοσκόπιο» (παρμένη ἡ λέξη ἀπὸ τὴ γαλλικὴ **magnetoskope**) καὶ τὴν ἐγγραφὴ «μαγνητοσκόπηση». Ὁ παραλληλισμὸς ὅμως, τῶν ἑλληνικῶν λέξεων «ἀκτινοσκόπηση» - «μαγνητοσκόπηση», μᾶς δείχνει ὅτι ἡ ἀπόδοση τοῦ ὅρου στὴ γλῶσσα μας, δὲν εἶναι καὶ τόσο σωστή.

Γιὰ τὴν ἱστορία σημειώνουμε ὅτι ἡ πρώτη μετάδοση στὴν ἑλληνικὴ τηλεόραση ἀ-

πὸ μαγνητογράφηση ἔγινε στὶς 15 Δεκεμβρίου 1969 μὲ τὸ λόγο ποὺ ἐξεφώνησε ὁ τότε πρωθυπουργὸς στὴν αἴθουσα τῆς Βουλῆς.

Ὅπως καὶ στὸ κινηματογραφικὸ φὶλμ, καὶ στὴ μαγνητικὴ ταινία βίντεο, μπορεῖ νὰ γίνη μοντάζ. Νὰ κοπῆ, δηλαδή, ἡ ταινία, ν' ἀφαιρεθοῦν κομμάτια, νὰ προσαρμοστοῦν ἄλλα καὶ νὰ ἐπανασυνδεθῆ. Τὸ μοντάζ, ὅμως, ἐδῶ, δὲν γίνεται μὲ τὸ ψαλίδι τοῦ κινηματογραφικοῦ μοντέρ, ἀλλὰ ἠλεκτρονικά. Δὲν εἶναι ἐπίσης τόσο ἁπλό, ὅσο στὸ φὶλμ, ἀφοῦ μ' αὐτὸ δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ ἑνωθῆ εἰκόνα μὲ εἰκόνα, παρὰ μόνο σκηνὴ μὲ σκηνή. Ὁ τεχνικὸς τοῦ ἠλεκτρονικοῦ μοντὰζ ξέρει (ὀφείλει κι' ὁ σκηνοθέτης νὰ τὸ ξέρη...) ὅτι ὁ ἦχος στὰ μαγνητικὴ ταινία εἶναι γραμμένος 9½ ἴντσες πρὶν ἀπὸ τὴν ἀντίστοιχη εἰκόνα. Κι' αὐτὸ δυσκολεύει ἀρκετὰ τὴ δουλειά του. Ἐν τούτοις, ἡ εὐχέρεια τοῦ ἠλεκτρονικοῦ μοντὰζ προσφέρει καὶ στὸν τηλεοπτικὸ σκηνοθέτη τὴν ἄνεση νὰ διακόψη τὴν ἐγγραφὴ ἀνάμεσα σὲ δύο σκηνές, γιὰ μιὰ ἀλλαγὴ τοῦ ντεκόρ, γιὰ μιὰ ἀλλαγὴ κουστουμιῶν ἀπὸ τοὺς ἠθοποιοὺς ἤ, ἀκόμη, γιὰ νὰ ξαναγράψη μιὰ σκηνὴ ποὺ δὲν πῆγε καλὰ ἢ ποὺ ἔγινε κατὰ τὴ λήψη της, κάποιο λάθος.

Μαγνητικὴ ἐγγραφὴ εἰκόνας δὲ γίνεται μόνο σὲ ταινία· γίνεται καὶ πάνω σὲ δίσκο. Πολλὲς φορὲς θὰ ἔτυχε νὰ δοῦμε στὸ δέκτη μας, παρακολουθώντας ἕναν ποδοσφαιρικὸ ἀγῶνα ἢ ἀγῶνες στίβου π.χ., νὰ ἐπαναλαμβάνεται μιὰ κρίσιμη φάση, σὲ ἀργὴ κίνηση. Ἡ μετάδοση αὐτὴ προέρχεται ἀπὸ μαγνητικὴ ἐγγραφὴ σὲ δίσκους. Πρόκειται γιὰ δύο λεπτοὺς μεταλλικοὺς δίσκους μὲ ταχύτητα 3.000 στροφῶν στὸ λεπτό. Ἡ διάρκεια ἐγγραφῆς τους εἶναι 36 δευτερόλεπτα· ἀρκετὰ γιὰ νὰ ξαναδοῦμε ὅσο ἀναλυτικὰ θέλουμε τὸ καίριο σημεῖο ἑνὸς γεγονότος, νὰ παρατηρήσουμε κάθε κίνηση ἀπὸ τὸν πραγματικό της ρυθμό, μὲ ὅποια ἐπιβράδυνση, ὡς τὴν τέλεια στάση.

Στὸ κεφάλαιο τῶν ἐγγραφῶν τῆς εἰκόνας, θὰ πρέπει ν' ἀναφερθῆ κι' ἡ νέα ἐπαναστατικὴ «Βίντεο-κασσέτα» «Μὲ τὸ νεωτερισμὸ τῆς βίντεο — κασσέτας, δημιουργεῖται σήμερα ἕνας ὁλόκληρος βιομηχανικὸς κλάδος τοῦ ὁποίου ὁ ἐτήσιος κύκλος ἐργασιῶν θὰ ὑπερβαίνη τὰ τρία δισεκατομμύρια δολλάρια» προβλέπουν οἱ Ἀμερικανοὶ εἰδικοί.

Τί εἶναι ἡ βίντεο - κασσέτα; Κάτι σχετικὸ μὲ τὴν ἠχο - κασσέτα. Οἱ διαστάσεις της εἶναι λίγο μεγαλύτερες — ὅσο ἑνὸς βιβλίου τσέπης — καὶ ἡ ἀναπαραγωγὴ τῶν εἰκόνων της γίνεται σ' ἕναν κοινὸ δέκτη τηλεοράσεως. Στὴ βίντεο - κασσέτα, ἐξ ἄλλου, μποροῦμε νὰ γράψουμε μιὰν ἐκπομπὴ ποὺ μεταδίδεται στὴν τηλεόραση καὶ κατόπιν νὰ τὴν ξαναδοῦμε ὅσες φορὲς θέλουμε ἢ νὰ τήν... σβήσουμε.

Εἶναι κιόλας ἕτοιμοι διάφοροι τύποι βίντεο - κασσέτας, ὅπως ὁ «Ἐλέκτρο βίντεο ρικόρντιν» τοῦ C.B.S., «Σελεκταβίζιον» τῆς R.C.A. καὶ ὁ ἰαπωνικὸς «Βιντεοσκόπ».

Λένε πὼς ἡ βίντεο - κασσέτα θὰ συμβάλη ἀποτελεσματικὰ στὴ μόρφωσή μας... «Ἐκεῖνο ποὺ εἶναι περισσότερο ἐνδιαφέρον σχετικὰ μὲ τὶς ἐξελίξεις αὐτές, δὲν εἶναι τόσο ἡ τεχνική τους, ὅσο οἱ ἐπιπτώσεις τους πάνω στὸ κοινωνικὸ σύνολο»...

●

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ANGELO D' ALESSANDRO: Τὸ σενάριο τῆς τηλεόρασης. Ἔκδ. CORTICELLI.
Τὸ θέαμα τῆς τηλεόρασης. Ἔκδ. DELL' ATENEO.
RUDY BRETZ - ED. STASHEFF: Κείμενα γιὰ τὴν τηλεόραση. Ἔκδ. A.A. WYN, N.Y.
JEAN CAZENEUVE: Κοινωνιολογία τῆς Ραδιοτηλεόρασης. Ἔκδ. «QUE SAIS JE», 1963
ΓΙΑΝΝΗ ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ: Τηλεόραση. Ἔκδ. Ράδιο Καραγιάννη.
FEDERICO DOGLIO: Τηλεόραση καὶ θέαμα. Ἔκδ. STUDIUM.
G. GUARDA: Ἡ Τηλεόραση. Ἔκδ. FR. VALLARDI.
RICHARD HUBBELL: Τηλεόραση. Ἔκδ. MURRAY HILL BOOKS, N. Y. TORONTO.
ΓΙΩΡΓΟΥ Ν. ΚΑΡΤΕΡ: Γνωριμία μὲ τὴν τηλεόραση. 1962.
JEAN JACQUES MATRAS: Ραδιοφωνία καὶ τηλεόραση. Ἔκδ. «QUE SAIS JE».
MARCELLO RODINO: Ἡ τηλεόραση, κοινωνικὴ πραγματικότητα.
Λεξικὸν FISCHER, «Φίλμ, Ραδιόφωνο καὶ Τηλεόραση».
Ἔκδ. TAMBOURINAIRE, «Τηλεόραση», Παρίσι.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Η «ΠΡΟΠΑΙΔΕΙΑ ΤΗΛΕΟΡ
ΑΣΕΩΣ» ΤΥΠΩΘΗΚΕ ΤΟ Μ
Α'Ι'Ο ΤΟΥ 1975 ΣΕ 600 ΑΝ
ΤΙΤΥΠΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΤΕΧΝΙ
ΚΗ ΕΚΛΟΓΗ